

REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

VOL. 6
1954
No. 4



SWETS & ZEITLINGER N.V.
AMSTERDAM — 1966



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

VOL. 6
1954
No. 4



SWETS & ZEITLINGER N.V.
AMSTERDAM — 1966

REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
SIXIÈME ANNÉE
IV



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

SIXIÈME ANNÉE

IV

MCMLIV



LES PRESSES LITTÉRAIRES DE FRANCE
25, rue Pastourelle, Paris-3e



LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

LIVRES ET REVUES

TCHÉKHOV
AU
THÉATRE ARTISTIQUE DE MOSCOU

La crise des « genres » dans le domaine des arts plastiques et des lettres, qui commença vers le milieu du XIX[e] siècle, frappait, dans l'art dramatique, ce qui semblait constituer sa nature même : l'action. Les vieilles notions plus ou moins aristotéliciennes de fable, de péripéties, d'intrigue, de lutte, de choc de caractères, bref, de tout ce qui constitue le *jeu* proprement dit, se trouvaient remises en question dès l'apparition des premières pièces d'Ibsen qui, ne l'oublions pas, était profondément imprégné de la pensée de Kirkegaard. L'idée de l'*existence* et, partant, de l'existence scénique, s'en trouvait modifiée. Une ligne continue quoique sinueuse mène du philosophe et de son disciple dramaturge aux dramaturges-philosophes de notre temps, à travers Björnson, Strindberg, Hauptmann, Maeterlinck. Dans cette lignée, entre Hauptmann et Maeterlinck, se place le théâtre de Tchékhov.

La concentration théâtrale, le rythme de la vie sur la scène, le renouveau des procédés sur tous les plans, depuis l'expression verbale jusqu'aux moyens de concrétisation du personnage et de son cadre, autant de problèmes qu'affrontera la nouvelle dramaturgie.



Lorque, dans les années 1880, Tchékhov, écrivain déjà réputé, fait ses débuts dans l'art dramatique, il est insatisfait du théâtre russe de l'époque. Entreprise purement commerciale (ou administrative, pour les scènes impériales), ce théâtre se contente de formes périmées. Le répertoire est encombré de vaudevilles, de féeries ou de mélodrames, sous-produits de Sardou et de Dumas, traduits ou imités. Les quelques représentations classiques, bien que jouées par des acteurs de grande classe, sont nulles au point de vue scénique, et l'œuvre admirable d'Ostrovski ne répond plus aux besoins du nouveau public, celui de l'intelliguentsia, tournée vers le politique et le social. Tchékhov se plaint de ce que les pièces pseudo-réalistes aux situations invraisemblables, ne mettent en scène que des « *anges* » ou des « *canailles* »

et que les acteurs jouent à coups d' « *effets* » et de « *clichés* ». « *Il faut nous appliquer de toutes nos forces à faire passer la scène des mains des épiciers en des mains littéraires, sinon le théâtre périra* », s'écrie-t-il. Journaliste et chroniqueur, il étudie attentivement la question. Il est surtout monté contre « *l'intrigue* » : « *Le sujet doit être neuf; quant à l'affabulation, elle peut être absente* ».

C'est déjà une profession de foi. En voici une autre : « *Dans la sphère du psychique, rien que des détails. Il vaut mieux éviter tout exposé d'états d'âme, ils ressortiront du comportement des personnages* ». Le spectateur blasé de mélo sera beaucoup plus frappé, pense Tchékhov, par « *un amour ordinaire, une vie de famille sans scélérats ni anges, sans avocats ni diablesses; je choisirais comme sujet une vie unie, plane, quotidienne, telle qu'elle est en réalité* », « *sans lécher ni polir* », [me contentant] « *d'une langue simple et élégante, sans aucun excès passionnel ou verbal* ». Mais pour ce nouveau répertoire, il faut à Tchékhov un nouvel acteur, « *intelligent et nerveux* ».

Il n'empêche que ses premiers essais dramatiques furent conformistes, sans parler d'une pièce noire qu'il écrivit en 1880, à l'âge de vingt ans, laquelle ne sortit jamais de ses tiroirs (1).

Sur la grande route, étude dramatique en un acte, de cinq ans postérieure, est encore un mélo (1885). Cette fois, l'auteur tenta sa chance, mais la pièce fut interdite par la censure comme « sale et lugubre ». Entre 1886 et 1891, Tchékhov compose une série de vaudevilles ou, comme il les sous-titre, de soties, révélant ses dons de concision et d'humour. Depuis leur création, ces sketches n'ont pas quitté la scène russe et font toujours la joie des amateurs (2).

« *IVANOV* ».

En 1887, Tchékhov affronte enfin le drame. Dans *Ivanov*, monté au Théâtre Korsch de Moscou, il essaie d'appliquer sa nouvelle poétique. Il met en scène un homme ordinaire (comme le titre le donne à entendre), en proie au drame même de l'intelliguentsia russe : idéaliste velléitaire, il ne parvient pas à passer à l'action et essaie d'en rejeter la faute sur son mariage manqué; mais, comprenant que les raisons de l'échec sont en lui-même, il se suicide.

(1) Elle fut publiée en 1923 sous le titre : *Une pièce inédite de Tchekhov*.

(2) *Le Chant du cygne* (*Kalchas*). Etude dramatique en un acte, 1886. - *La nocivité du tabac*. Scène monologue en un acte, 1886. - *L'Ours*, Sotie en un acte, 1888. - *La demande en mariage*. Sotie en un acte, 1889. - *Le Tragédien malgré lui*. Sotie en un acte, 1890. - *Les noces*. Scène en un acte, 1890. - *Le Jubilé*. Sotie en un acte, 1892.

La pièce pèche encore par des effets mélodramatiques, le héros s'explique en monologues abondants, les caractères sont soulignés, l'intrigue, même si elle n'aboutit pas, est présente, sans parler du coup de revolver final. Il y a des « effets » : évanouissements, répliques vives, émotions extériorisées ou visiblement dominées. Bien que la pièce remporte un vif succès, qu'on la discute vivement, qu'on note la nouveauté de son « ton social », de la vérité psychologique des personnages et du milieu, l'auteur n'est pas content de lui. Tout au plus convient-il que ses « *héros sont inédits dans la littérature russe. La pièce est mauvaise, mais les hommes sont vivants, pas inventés...* » ... « *Ma conception* (du nouvel intelligent) *donne presque dans le mille, mais l'exécution ne vaut rien...* » ... « *Ce n'est pas scénique...* » « *La faute en est à mon manque d'habileté. Il est trop tôt pour moi de faire des pièces* ». Et de conclure : « *A partir de la prochaine saison, je commencerai à fréquenter régulièrement le théâtre et à faire mon éducation scénique* ». Pendant deux ans Tchékhov retravaillera *Ivanov*. Déjà, s'y dégagent certaines constantes de son théâtre: son éternel héros, l'intelligent idéaliste, « à moitié sympathique » (dira-t-il plus tard lui-même), impuissant à agir, l'atmosphère étouffante de la province, la place faite aux figures épisodiques, souvent comiques, certaines particularités du dialogue, abrupt et apparemment décousu; enfin, la longueur et la précision inhabituelles des indications scéniques se rapportant aussi bien au lieu de l'action qu'aux jeux de scène. Ce qui est neuf aussi, ce sont les exigences de création d'atmosphère qu'elles posent. Pour ne donner qu'un exemple, la note précédant le IIIe acte décrit en détail le fouillis qui encombre le bureau d'Ivanov, image de la confusion de son esprit. De même, l'auteur est très précis quant à l'éclairage (Ier acte : « *La lampe est allumée* »; IIIe : « *Il est midi* », etc.), au temps qu'il fait et surtout aux bruits. Tous ces facteurs, joints à l'emploi, nouveau à cette échelle, de nombreuses pauses, contribuent à donner un certain ton qu'on appellera plus tard « tchékhovien ». Cette lumière, ces bruits ou ces silences s'imbriquent dans la trame psychologique. Voici, par exemple, le schéma des 4e et 7e scènes du Ier acte (il s'agit de la femme malheureuse d'Ivanov) :

Anna Petrovna. — *Quel ennui, etc...* (calme) : *Elle crie encore.*

Chabelski. — *Qui?*

Anna Petrovna. — *La chouette. Elle crie tous les soirs...* (pause)...

Anna Petrovna. — (Rit... écoute) *La chouette encore...*

(Elle chantonne de nouveau... Elle tressaille... Elle rit... Pause... On entend la crécelle du gardien... Elle sanglote... Elle se lève... Elle court vers la maison...)

Les acteurs du théâtre privé pas plus que ceux de la scène impériale alexandrine (qui donna *Ivanov* en 1889) n'étaient capables de répondre à de telles exigences. Ils étaient mélodramatiques là où l'auteur les voulait « nerveux ». Enseignés dans la tradition, ils ne comprenaient pas cette nouvelle sensibilité, et aucun régisseur — il n'existait pas encore de metteurs en scène proprement dits, — n'entrevoyait le problème d'une atmosphère scénique. *Ivanov* pouvait encore résister à cette interprétation traditionnelle, mais lorsque Tchékhov, après neuf ans de labeur, aura surmonté les formes anciennes et présentera une pièce entièrement à sa façon, l'écart entre la nouvelle dramaturgie et les moyens scéniques existants aboutira à un des échecs les plus retentissants dans l'histoire du théâtre.

AFFINITES ELECTIVES.

« Ce n'est pas scénique », avait dit Tchékhov en critiquant *Ivanov*. Or, pendant les années qui séparent la première de cette pièce (1887) de celle de sa nouvelle œuvre (1896), il s'astreint à bannir tout ce qu'il était convenu de considérer comme scénique, tout ce qui, de près ou de loin, pouvait ressembler à un « effet ». Déjà, Tourguéniev avait fait montre de la même tendance, dans son théâtre « intime ». Tchékhov va beaucoup plus loin. Il cherche à se débarrasser de tout dynamisme, à bâtir le drame sur l'*inaction* de ses héros, à rejeter les péripéties en s'en tenant au seul mouvement des émotions. Une rassurante confirmation lui est apportée par le théâtre occidental. Avant *Ivanov*, Tchékhov a pu connaître quelques traductions d'Ibsen, mais après 1880, paraissent en Russie les œuvres complètes du Scandinave. *L'Ennemi du Peuple*, *Hedda Gabler*, *Les Revenants* sont montés par des scènes avides de nouveautés. Bientôt se manifeste une véritable passion ibsénienne. Puis vient Hauptmann. En 1895, on donne à Moscou *l'Assomption de Hannelé*, et peu après *la Cloche engloutie* qui conquiert les cœurs. D'autre part, les théâtres russes présentent avec un vif succès les pièces de Zudermann, plus classiques, mais bien menées et d'une psychologie « moderne ».

Tchékhov est très sensible à ce mouvement dramaturgique. Il apprécie Zudermann au point qu'il se propose d'adapter certaines de ses pièces. Quant à Ibsen, il le déclare « *son auteur préféré* ». Il est certain que, techniquement, il lui

est redevable d'une série de procédés : c'est sur son exemple qu'il a cessé de diviser les actes en scènes, c'est de lui qu'il dépend manifestement dans son art des pauses, dans la conduite du dialogue en monologues parallèles, chacun des interlocuteurs suivant le fil de ses propres pensées, et c'est encore chez Ibsen qu'il trouve le modèle de ses longues et nombreuses indications scéniques. Cependant, — Stanislavski en témoigne, — Tchékhov trouvait Ibsen trop artificiel, grandiloquent; Hauptmann, par le type de ses héros et leur présentation, lui est beaucoup plus proche (à part ses pièces romantiques). Dans sa correspondance, Tchékhov en parle souvent et attire sur lui l'attention des hommes de théâtre. Il retrouve, dans *les Solitaires,* le drame de ses propres personnages. Stanislavski a conservé un souvenir émouvant de cette parenté que Tchékhov ressentait à l'égard du dramaturge allemand. Un jour, à la répétition générale du triste *Michaël Kramer* au Théâtre Artistique, il fut inquiet de voir Tchékhov rire fréquemment. « Je sus après, raconte Stanislavski, qu'il riait de plaisir. Ainsi ne savent rire que les spectateurs les plus spontanés. Je songe aux paysans qui peuvent se mettre à rire dans un passage qui s'y prête le moins, par simple bonheur de découvrir la vérité artistique » (3).

Tchékhov était ouvert à des formes plus avancées encore. Dès 1895, il écrivait à Souvorine, journaliste et directeur de théâtre pétersbourgeois : « *Pourquoi n'essayez-vous pas de monter du Maeterlinck dans votre théâtre? Si j'en étais le directeur, j'en ferais en deux ans un théâtre décadent.* (4) *Il paraîtrait peut-être bizarre, mais au moins il aurait une physionomie* ». Ce n'était pas un emballement passager. Deux ans après, le 12 juillet 1897, il reprenait la même pensée : « *Je lis Maeterlinck... Ce sont des choses étranges, mais l'impression qu'elles produisent est énorme, et si j'avais un théâtre j'y monterais absolument* les Aveugles ».

En fait, le réaliste Tchékhov n'est pas aussi éloigné du symboliste Maeterlinck qu'il semble à première vue. Il est permis, tout en transposant ces procédés du plan poétique du premier sur le plan réaliste du second, de ramener à l'influence du Belge l'accentuation, dans les pièces de Tchékhov, des éléments lyriques, l'emploi toujours plus

(3) De son côté, Hauptmann ne resta pas indifférent à l'égard de l'œuvre de Tchékhov. En 1906, lors de la tournée du Théâtre Artistique à Berlin, il assista à une représentation de *L'Oncle Vania.* Il la suivit avec attention, et au IV[e] acte, on le vit essuyer ses larmes.

(4) On employait couramment en Russie le mot « décadent » pour « symboliste », sans doute parce que la nouvelle poétique paraissait particulièrement bizarre sur le fond de la tradition nationale.

nuancé des répliques brèves et apparemment simples, avec leur résonance intérieure, le jeu des silences; enfin, l'introduction d'un leitmotiv particulier presque pour chaque personnage : une locution, un geste, un détail physique ou vestimentaire qui, par son retour obstiné, crée une sorte d'obsession, autrement « réaliste » que celle des figures immatérielles de Maeterlinck, mais qui, techniquement, est de la même nature, déterminant le fond psychologique du personnage (Tels, dans *la Mouette*, la jeune désespérée aux vêtements noirs, Macha, qui ne cesse « de priser et de boire de la vodka », la mélopée de l'instituteur, obsédé par la médiocrité de sa condition, ou la ritournelle de Dorn, le théâtromane provincial). Les personnages de Tchékhov sont tournés vers nous en quelque sorte de profil. Ils se livrent à peine. L'art de l'auteur consiste à les faire vivre à partir d'un ou deux traits caractéristiques.

LA REVOLUTION DRAMATURGIQUE.

Les chefs-d'œuvre de Tchékhov : *la Mouette* (1896) et *l'Oncle Vania* (1899), où il atteint la plénitude de sa maturité dramaturgique, sont l'aboutissement d'un long et laborieux travail de mise au point des nouveaux procédés. C'est son drame de 1889 : *le Sylvain*, qui lui servit de matière; il devait en tirer, plus tard, *l'Oncle Vania*. En attendant, *le Sylvain* (représenté sur une scène moscovite privée) fut rejeté par le comité de lecture des théâtres impériaux, avec une sévère critique : « C'est un excellent récit dramatisé, mais non un drame... ». L'auteur « s'est borné à une suite de scènes isolées », sans concentration dramatique; il a accumulé des « détails inutiles », d'un « quotidien antiscénique »; « ce n'est pas une comédie, mais un procès-verbal objectif », d'un caractère « narratif », convenant à la lecture plutôt qu'à la scène. Il s'ensuit une impression « étrange », « mélangée »; « c'est, à la fois, ennuyeux et intéressant ».

Tchékhov ressent lui-même « l'étrangeté » de sa nouvelle manière et s'en inquiète. Cet homme doux et modeste n'a rien d'un révolutionnaire, fût-ce dans le domaine de l'art, et l'authentique révolution qu'il y accomplira se fera en quelque sorte malgré lui. En effet, en dépit de toutes les critiques qu'il adresse au théâtre de son temps, il se montre fort satisfait des éloges que lui vaut *Ivanov : « A en croire des juges tels que Davydov...* (5) *j'ai fait une œuvre achevée, sans commettre une seule erreur scénique »*. (Lettre à Yéjov,

(5) Célèbre acteur.

27-10-87). Et pourtant, une force irrésistible le pousse à appuyer sur ces « erreurs », qui bouleverseront tous les « canons ».

« *Je suis étonné que de ma plume sortent des choses aussi étranges* », écrit Tchékhov à un correspondant, pendant son travail sur *le Sylvain*. Et ailleurs, acceptant implicitement les principaux reproches de ses critiques : « *La pièce est ennuyeuse, en mosaïque...* » « Le Sylvain *est bon pour un roman, je le sais fort bien. Mais je ne suis pas de taille pour le roman. Je pourrais en faire un petit récit...* » Tchékhov se sent mal à l'aise dans la peau d'un auteur dramatique : « *Il ne semble pas que je suis destiné à être dramaturge. Pas de veine. Mais je ne désespère pas, car je ne cesse d'écrire des récits, je me sens à l'aise dans ce domaine, alors que quand j'écris une pièce, j'éprouve une inquiétude comme si quelqu'un me poussait dans le dos* ». (Lettre à Souvorine 13-12-95).

Il écrivait ces lignes après avoir achevé *la Mouette*. Tout au long de la composition de cette pièce, l'inquiétude ne l'avait pas quitté. Le 5 mai 1895, il écrivait à Souvorine : « *Je ferai une pièce, une chose étrange. Mais je n'ai aucune envie d'écrire pour le fisc* (c'est-à-dire pour les théâtres impériaux) *ou pour de l'argent. Pour le moment, j'ai de quoi manger et puis me permettre de construire une pièce qui ne me rapporte rien* ». Au même, le 21 octobre 1895 : « *J'écris* (ma pièce) *non sans plaisir, bien que je pèche terriblement contre les canons scéniques* ». Le 18 novembre, à une correspondante : « *J'ai terminé... Ce n'est pas très réussi. En général, je suis un piètre dramaturge* ». Trois jours plus tard, à Souvorine : « *Eh bien, j'ai fini la pièce. En dépit de toutes les règles de l'art dramatique, je l'ai commencée* forte *et achevée* pianissimo. *Cela a donné un récit. Je suis plutôt mécontent, et en relisant la nouvelle-née, je constate une fois de plus que je ne suis pas du tout dramaturge. Les actes sont très courts, il y en a quatre. Ce n'est encore qu'une charpente, un projet, et jusqu'à la prochaine saison, il subira un million de changements...* »

On mesurera l'évolution de la manière de Tchékhov en comparant ce passage du *forte* au *pianissimo* avec ce que l'auteur écrivait après *Ivanov*, encore exempt d' « erreurs » : « *Je termine chaque acte comme mes récits : je le conduis doucement, paisiblement, et à la fin, pan! sur la gueule du lecteur* ». (Lettre à Alex. Tchékhov, 10/12-10-1887).

Ce refus d'effets traditionnels bouleverse l'art de la présentation des personnages.

« On exige du héros, de l'héroïne, qu'ils produisent des

effets scéniques, confiait Tchékhov en ces années de gestation au poète Serge Gorodetski. Pourtant, dans la vie, ce n'est pas à tout bout de champ qu'on se tire une balle, qu'on se pend, qu'on déclare sa flamme, et ce n'est pas à jet continu qu'on énonce des pensées profondes. Non! le plus souvent, on mange, on boit, on fait la cour, on dit des sottises. C'est ça qu'on doit voir sur la scène. Il faut faire une pièce où les gens viennent, s'en vont, dînent, parlent de la pluie et du beau temps, jouent au whist, non de par la volonté de l'auteur, mais parce que c'est ainsi que ça se passe dans la vraie vie.

« — Alors, naturalisme à la Zola?

« — Non, ni naturalisme ni réalisme. Il ne faut pas l'ajuster à un cadre. Il faut que la vie soit telle qu'elle est, et les gens tels qu'ils sont et non boursouflés. »

Tchékhov s'attaque au principe même de la concentration dramatique : « *Pourquoi faut-il absolument centrer le héros sur une seule passion, un seul sentiment, et ne pas montrer un être tout simplement intelligent, qui éprouve à des degrés divers toutes les sensations, toutes les émotions?* »

Les héros de Tchékhov sont statiques. La situation est donnée depuis la première réplique, et elle ne changera pas jusqu'à la dernière. Il n'y a, dans ses pièces, ni péripéties, ni catastrophe (dans le sens grec de revirement). Le drame n'est pas dans l'action, mais dans l'inaction des héros : « *Les gens dînent, ils ne font que dîner,* disait Tchékhov, *et pendant ce temps s'édifie leur bonheur ou se brise leur vie* ». Le suicide d'un Treplev, dans *la Mouette*, celui d'Ivanov, les coups de feu que l'oncle Vania tire sur le professeur quand il découvre son imposture, la mort de Tuzenbach au cours d'un duel, dans *les Trois Sœurs*, ne sont pas des « dénouements », ils n'apportent pas de « purgation », ils sont amenés, au contraire, de façon à montrer l'absence d'une issue. C'est pourquoi Tchékhov, comme il le disait lui-même, « n'était pas de taille » pour le roman dont le propre est l'évolution du personnage sur le fond mouvant de la vie. C'est pourquoi il demeura maître du petit genre, de récits-tableautins, tout au plus de la nouvelle. Seule, la nouvelle technique du drame « intériorisé », libéré de l'action, du développement, pouvait lui permettre de s'affirmer au théâtre.

LE FOUR DE « LA MOUETTE ».

Dans *la Mouette*, Tchékhov, l'homme le plus secret du monde, se livre plus que dans aucune de ses œuvres. Il y met en scène ce dédoublement en écrivain et en dramaturge

qui est sans doute le fait majeur de sa biographie littéraire : « *Etre écrivain, quelle chose bonne et tranquille! La forme du récit, c'est l'épouse légitime, alors que la forme dramatique est une maîtresse à effets, bruyante, insolente, fatigante* ». (Lettre au poète Plestchéev, 15-1-1889). Il jure mille fois qu'on ne l'y prendra plus, et toujours y revient.

Comme toutes ses pièces, *la Mouette* se déroule en province, dans un domaine familial où Mme Arkadina, actrice renommée, laisse moisir son grand fils, Treplev, lequel s'essaie à l'art dramatique. Arkadina fait une brève apparition dans la propriété, accompagnée de son amant, le célèbre écrivain Trigorine. C'est l'occasion pour Treplev de présenter sa pièce écrite dans la nouvelle manière « décadente ». Nous n'en entendrons que le premier monologue dit par la jeune Nina Zaretchnaïa, dont Treplev est amoureux. Incomprise de tous, bafouée par la grande actrice habituée au « mélo réaliste », la pièce est interrompue. Méprisant la passion de Treplev, Nina s'éprend de Trigorine et le suit. Elle reviendra au dernier acte, deux ans après, devenue actrice, « mouette » aux ailes brisées, mais ayant trouvé sa voie au théâtre. Treplev, lui, languit toujours dans son trou perdu. Il n'a pas su s'affirmer; et il se suicide.

Malgré la présence, ou plutôt l'indication d'un double amour, le véritable conflit est non sentimental mais artistique : l'auteur met dans la bouche de Trigorine ses propres réflexions sur l'art d'écrire. Mais si l'écrivain à succès y réfléchit, il n'en est pas tourmenté. Au contraire, Treplev, le dramaturge, vit la tragédie du créateur. Ecoutons-le :

« *Ma mère* (l'actrice) *aime le théâtre, elle croit servir l'humanité, l'art sacré, alors qu'à mon avis, le théâtre contemporain est une routine, un préjugé. Quand le rideau se lève et que, sous un éclairage factice, dans une pièce à trois murs, ces grands génies, ces prêtres de l'art sacré, représentent comment les gens mangent, boivent, aiment, marchent, portent le veston; quand ils tentent de prêcher la morale à l'aide d'images et de phrases banales, une morale mesquine, commode à assimiler, utile dans le ménage; quand dans mille variantes on me sert toujours la même chose, la même chose, la même chose, alors je fuis, je fuis comme Maupassant fuyait la tour Eiffel dont la vulgarité pesait sur son cerveau.*

SORINE. — *On ne peut se passer de théâtre.*

TREPLEV. — *Il faut des formes neuves. Neuves - et il n'y en a pas, alors il ne faut rien.* »

Dans les propos échangés, plusieurs questions sont reprises, ces questions mêmes qui tourmentent Tchékhov dans la composition d'un drame : celle du mouvement (« *Il y a*

peu d'action dans cette pièce »), du sentiment (« *Il faut qu'il y ait de l'amour dans une pièce* »), de l'expression (« *Il faut que la langue soit simple, prosaïque* »), de la conception de la vie sur la scène (telle qu'elle est ou « *telle qu'on la rêve* ») ; il y a des citations parodiques de *Hamlet,* et une scène sur la scène, le tout s'opposant aux discours de Dorn, amateur de théâtre banal, avec ses idées arrêtées sur « *ce que doit être une pièce* ».

Telle quelle *la Mouette* marque la maturité de l'auteur. Ses recherches ont abouti, il a trouvé son style, neuf dans la littérature dramatique russe, mais que pressentait et attendait le public le mieux averti. Encore faut-il atteindre ce public à travers une interprétation adéquate. *La Mouette* n'a pas eu cette chance. Créée en 1896, sur la scène du Théâtre Alexandrine, dans des circonstances particulièrement défavorables, elle suscita un des plus grands scandales de l'histoire du théâtre. Les répétitions furent bâclées, — il n'y en eut que 6, ni sérieuses, ni complètes, dit Tchékhov, — et le spectacle fut donné au bénéfice d'une actrice comique. Il rassembla un public qui s'attendait à une comédie. Dès le début, le monologue « décadent » de la pièce de Treplev : « *Les hommes, les lions, les aigles et les perdrix, les cerfs aux larges ramures, les oies, les araignées, les poissons silencieux qui peuplaient les eaux, les étoiles de mer et celles que l'œil ne perçoit pas, toutes les vies, toutes les vies, toutes les vies se sont éteintes après avoir accompli leur triste cycle...* » fut accueilli comme une parodie, et tout au long de la représentation, les scènes poignantes furent accompagnées de quolibets et de rires.

En effet, comment pouvait-on exiger du spectateur « régulier » d'il y a soixante ans, qu'il saisît les thèmes psychologiques sous-jacents, par exemple, cette « explication amoureuse » entre Nina et Trigorine :

« TRIGORINE. — *Vous avez joué avec tant de sincérité. Et les décors étaient excellents.* (Pause). *Sans doute ce lac est-il très poissonneux.*

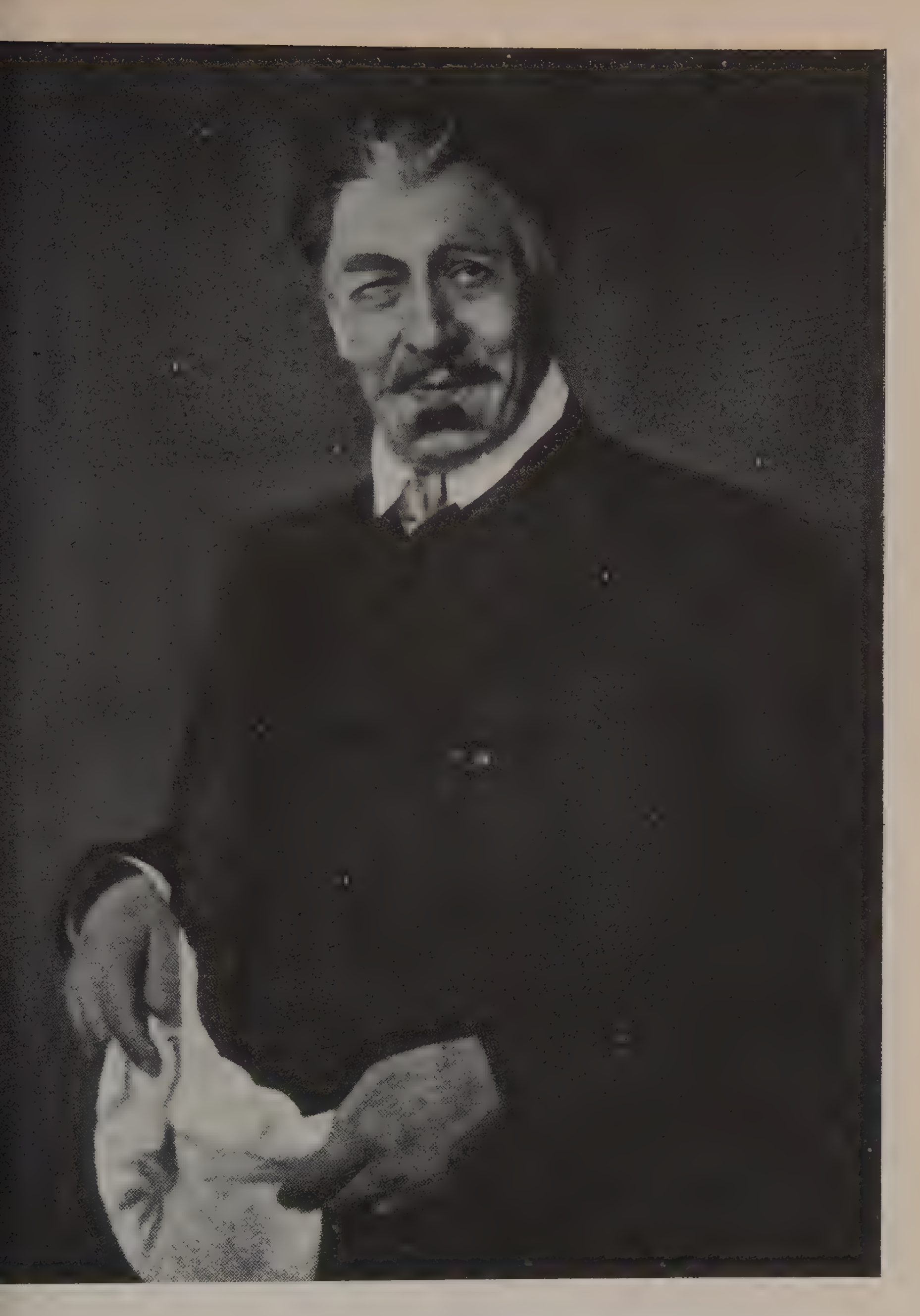
NINA. — *Oui.* »

Ou cet autre point culminant « psychologique » de la pièce, lorsque Treplev fait auprès de sa mère une timide démarche pour quitter la campagne :

« Mme ARKADINA. — *Je n'ai pas d'argent. Je suis actrice, moi, et non un banquier.* (Pause).

TREPLEV. — *Maman, veux-tu changer mon pansement. Tu le fais si bien.* »

Tout se passe sur deux plans : les propos tenus, et les

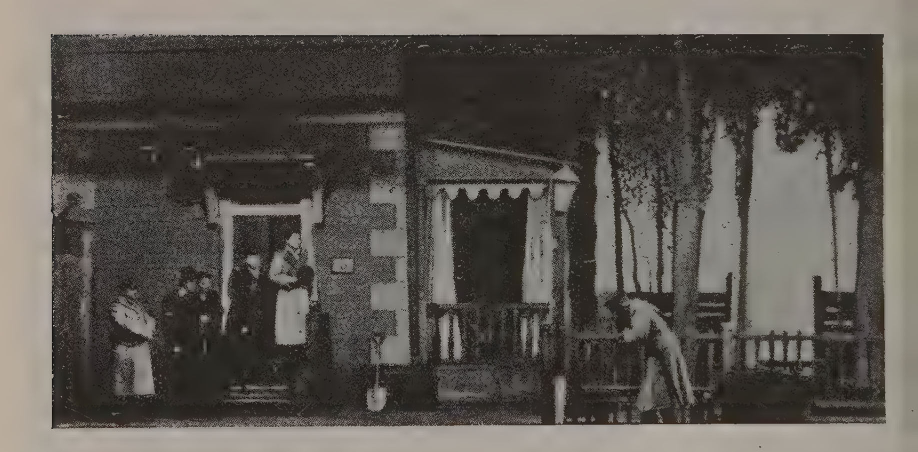


CONSTANTIN STANISLAVSKI
Gaïev.
La cerisaie

Pl. I.



La cerisaie acte III.



Les trois sœurs acte IV.

Pl. II.

pensées non exprimées, qui résonnent plus fort que les paroles, à dessein banales. Nous ne verrons sur la scène ni les étapes des amours de Trigorine et de Nina, ni le destin cruel de la jeune actrice, ni la tentative de suicide, ni le suicide du dramaturge novateur. Le drame, ici, consiste non en conflits, mais en tensions, les rapports entre les personnages ne se matérialisent jamais en actes mais se limitent au plan affectif.

Encore fallait-il, pour que le public comprît la nouveauté, que les acteurs sussent de quoi il s'agissait. Il n'en était rien. *La Mouette* avait bénéficié d'une excellente distribution, mais la vénérable troupe alexandrine hésitait quant au ton à adopter. Le « classique » mis à part, elle n'avait de choix qu'entre le réalisme mélodramatique et le vaudeville. *La Mouette* était-elle « réaliste » ou « décadente », c'est-à-dire ridicule? La présence de la grande tragédienne Véra Kommissargevskaïa dans le rôle de Nina, ne put sauver la pièce du fiasco. « *Kommissargevskaïa est une magnifique actrice*, écrivait Tchékhov. *A l'une des répétitions, beaucoup de spectateurs pleuraient en la regardant... mais à la représentation, elle se laissa gagner par l'atmosphère générale hostile, elle semblait intimidée, perdit la voix...* » (Lettre à Koni, 11-11-1896).

Au lendemain de cette désastreuse première du 17 octobre 1896, Tchékhov écrivait à sa sœur : « *La pièce est tombée avec fracas. Au théâtre, régnait une lourde tension faite de perplexité et de honte. Les acteurs ont joué bêtement, ignominieusement. Moralité : ne pas écrire de pièces* ». Le même jour, il le redit à Souvorine : « *Jamais plus je n'écrirai de pièces ni n'en ferai jouer* ». Et il lui demande de suspendre l'impression de *la Mouette*. La veille, pendant le spectacle, Tchékhov, horrifié, avait quitté la salle, trépidante de rires et de sifflets, pour se réfugier dans les coulisses; puis, sans attendre la fin, il s'enfuit et erra toute la nuit à travers les rues ténébreuses de Pétersbourg. Le lendemain il quittait la capitale, « *avec la précipitation d'une bombe* », pour aller se terrer dans sa solitude campagnarde. De là, il écrivait à un ami : « *...Je ne veux être qu'écrivain; la dramaturgie ne me sourit pas, m'ennuie* » (Lettre à Lavrov, 1-11-1896). Et de nouveau à Souvorine : « *Oh, pourquoi ai-je écrit des pièces et non des récits! Gaspillés, les sujets, gaspillés vainement, avec scandale, improductivement!* » (7-12-1896).

LE TRIOMPHE DE « LA MOUETTE ».

C'est à Némirovitch-Dantchenko que revient l'honneur d'avoir découvert la portée de l'œuvre dramatique de

Tchékhov. Il se jura de l'imposer : « Je considérerai la réhabilitation de *la Mouette* comme mon grand mérite » (6). Cela lui devint possible, lorsque, co-fondateur du Théâtre Artistique de Moscou, il trouva en Stanislavski un metteur en scène capable de donner corps au « tchékhovisme ». Némirovitch déploya une force de persuasion peu commune pour arracher à l'auteur, meurtri par le four pétersbourgeois, l'autorisation d'affronter une nouvelle bataille bien que le succès de la pièce allât croissant en province, grâce surtout aux tournées de Véra Kommisargevskaïa.

Ayant vaincu enfin les hésitations de Tchékhov, Némirovitch-Dantchenko lui écrivait le 31 mai 1898 : « Je ne cesse de relire *la Mouette,* à la recherche des petits ponts que le metteur en scène devra faire franchir au spectateur en évitant la routine. Le public ne sait pas encore (et peut-être ne saura-t-il jamais) se laisser aller à l'état d'âme d'une pièce, cet état d'âme qu'il faut rendre avec force. On tâchera! »

Stanislavski était moins emballé. Il était persuadé « qu'on ne peut pas la jouer, que ce n'est pas pour la scène ». Il était enclin à partager l'opinion du grand acteur Lenski lequel, ayant pris connaissance du manuscrit de *la Mouette,* avait dit à l'auteur : « Cessez d'écrire pour le théâtre, ce n'est pas votre affaire ». Stanislavski n'avait d'abord aimé ni l'homme ni l'œuvre, et il ne faisait que céder à l'autorité et à l'enthousiasme de Némirovitch-Dantchenko lorsque, en août 1898, il partit à la campagne pour y « écrire la mise en scène de la pièce ».

« C'était une tâche difficile, car, à ma grande honte, je ne comprenais pas la pièce, raconte Stanislavski. Ce n'est qu'en cours de travail, insensiblement, que je m'y fis, et que, sans m'en apercevoir, je me mis à l'aimer. Telle est la particularité des pièces de Tchékhov. Une fois sous le charme, on éprouve le besoin d'en aspirer le parfum. »

C'est ce parfum qu'il s'agissait de faire sentir au spectateur en rendant scéniquement efficace une matière dramatique rebelle à tous les moyens scéniques connus jusque-là, basée exclusivement sur des « fondements intérieurs », « sans action », « sans « conflit », « sans anecdote » (ou « intrigue »), ce « drame du quotidien », cette « moelle de la

---

(6) Rapportons ici ce fait, peut-être unique dans le monde des lettres. Auteur dramatique ayant connu un vif succès, même sur les scènes impériales, Némirovitch-Dantchenko n'hésita pas à établir la différence de niveau entre ses propres œuvres et celles de Tchékhov. En 1896, sa pièce : *Le prix de la vie,* obtint le prix Briboiédov, mais il remua ciel et terre pour que ce prix fût attribué de préférence à *La Mouette.* Il ne se résigna à le conserver que devant l'attitude intraitable du jury. Puis, comme il avait été décidé que le Théâtre Artistique serait un théâtre de répertoire hautement littéraire, Némirovitch-Dantchenko renonça de lui-même d'y voir jouer ses pièces (après une seule tentative).

grisaille du jour au jour », et qui, aux anciennes unités, substituait « l'unité de l'état d'âme ». La critique devait découvrir tout cela au lendemain de la première de *la Mouette* au Théâtre Artistique. Mais ce sont Némirovitch-Dantchenko et Constantin Stanislavski qui rendirent ces découvertes possibles.

La parole.

Selon leur coutumière division du travail, les deux hommes se partagèrent les tâches, Stanislavski s'adonnant à la mise en scène, et Némirovitch-Dantchenko au côté littéraire, verbal. Faute de tirades et de « situations », il fallait avoir recours à des moyens inédits pour mettre le texte en valeur. « Comment y parvenir pour ces pièces, profondes dans leur imprécision, où souvent les héros sentent et pensent autre chose qu'ils ne disent? » Trop de précision leur enlèverait « la brume poétique », et trop d'imprécision « priverait l'acteur de tout appui ». Il fallait trouver une clef juste, être convaincants sans s'aventurer au-delà « d'allusions, d'esquisses, de paroles inachevées ». Némirovitch-Dantchenko se demande : « Comment prononcer ces phrases très simples pour que ce ne soit pas mortellement ennuyeux? » Car la langue de Tchékhov est la langue quotidienne des milieux intelligents, correcte et incolore. Jamais un semblable parler n'avait retenti sur le plateau.

La jeunesse et l'inexpérience même de la nouvelle compagnie la servirent. Ses meilleurs sujets abordaient seulement leur carrière, ils n'étaient pas handicapés par les clichés, par les traditions, et leur but : l'épuration de l'art théâtral, les rendait réceptifs à la manière nouvelle qu'on leur proposait. Plus que de grands acteurs, le drame de Tchékhov exigeait un ensemble où les petits rôles et les touches légères prenaient autant d'importance que les premiers plans. Cela répondait à l'esprit même dans lequel avait été créé le nouveau théâtre. Le 24 août 1898, Némirovitch-Dantchenko pouvait écrire à l'auteur : « Si tu étais témoin de cet intérêt croissant, captivant, de cette profonde pénétration, de ces interprétations, de cette tension nerveuse générale, tu te mettrais à t'aimer toi-même... Aujourd'hui, nous t'aimons infiniment pour ton talent, pour la délicatesse, la sensibilité de ton âme ». En 1940, Némirovitch se souvenait : « Au temps où nous portâmes Tchékhov sur la scène, nous étions tous « tchékhoviens »; nous le portions en nous, nous vivions des mêmes émotions, des mêmes soucis, des mêmes pensées que lui. Aussi nous fut-il relativement facile de trouver l'atmosphère spécifique qui est le principal charme d'un spectacle

tchékhovien. Bien des choses nous venaient d'elles-mêmes, naturellement ».

Il ne fallait pas moins pour réussir.

Les jeux de scène.

Karpov, le régisseur du Théâtre Alexandrine, raconte que pendant les répétitions de *la Mouette,* Tchékhov, « heurté par chaque note fausse, chaque intonation éculée, officiellement admise », suppliait les acteurs : « Surtout, mes amis, pas de théâtralité... Tout doit être simple... tout à fait simple... Les personnages sont des gens ordinaires, moyens... ». Et il se plaignait de ce que les acteurs « jouaient trop ».

Le Théâtre Artistique se faisait le champion de cette nouvelle simplicité : « *Que tout soit sur la scène aussi simple et aussi compliqué que dans la vie* », recommandait Tchékhov. « Ces exigences, note Stanislavski, amènent l'acteur à tourner le dos au public, à fuir la rampe, à jouer dans les coulisses, à se confondre avec les décors et les sons, et donnent ainsi naissance à des procédés d'interprétation inédits ».

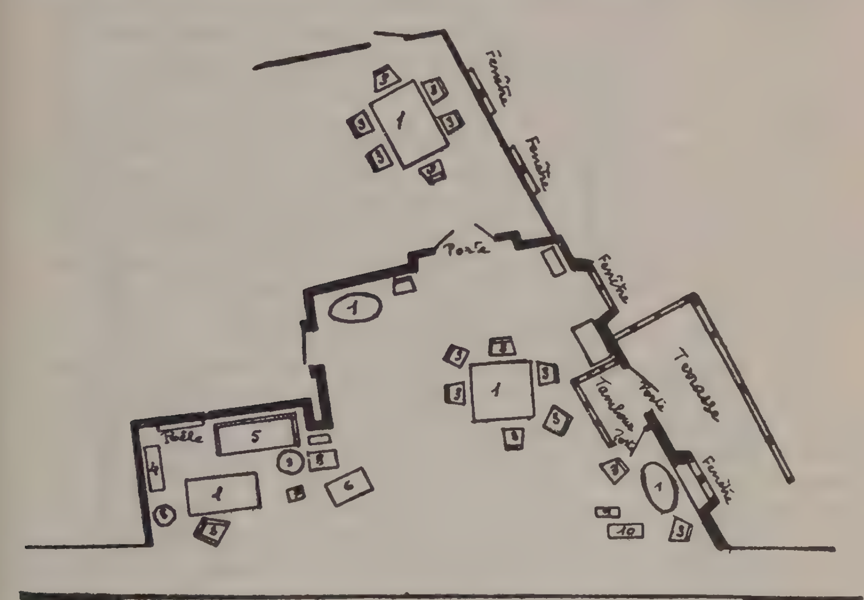
La tâche des acteurs est donc de faire résonner, derrière les propos brefs, décousus, souvent banals, ce que Némirovitch-Dantchenko appellera plus tard « le sous-texte », et Stanislavski, « le courant sous-marin » de la pièce, où les silences sont aussi expressifs, sinon plus, que les paroles. Les pauses, dans *la Mouette,* se répartissent ainsi selon les actes : 8 - 6 - 9 - 19 (7), et l'art de la pause — qu'il cherche et étudie avec Tchékhov — devient un des procédés les plus efficaces du Théâtre Artistique, dans son effort de « faire apparaître la vie intérieure épurée de tout élément pseudo-scénique ».

La mise en scène.

Si l'inexpérience de la jeune troupe rehaussait, dans un certain sens, la tenue littéraire du spectacle, elle posait des exigences accrues au metteur en scène dont l'art devait s'ingénier à la masquer. Stanislavski s'attache avec d'autant plus de fidélité aux amples indications de l'auteur que celles-ci vont de pair avec ses propres aspirations. « Tchékhov, raconte-t-il, aimait l'état d'inquiétude propre au théâtre, le travail des ouvriers sur le plateau; il prêtait volontiers l'oreille aux détails de la vie des coulisses, de la technique... » « Il avait le don rare de savoir juger d'après une maquette de ce que sera le décor ».

(7) Cf. S. Baloukhaty : *Problèmes d'analyse dramaturgique. Tchékhov.* Léningrad. 1927.

Ces décors, pour les extérieurs comme pour les intérieurs, Tchékhov les conçoit composites, et Stanislavski développe ces suggestions, dans son désir de « bouleverser les plantations habituelles, de façon à présenter aux spectateurs les lignes imprévues qu'offre la nature ». Il aménage des appartements entiers, avec une perspective sur plusieurs pièces; grâce au peintre Simov qui le suit admirablement, il parvient à « remplacer le décor par un paysage, et le pavillon théâtral par une chambre ». Le jardin, la maison sont « habités », remplis de meubles et d'objets « familiers ».



LA MOUETTE (1898).
IVe Acte : Plantation du décor de V. Simov.
1 - tables, 2 - fauteuil, 3 - chaises, 4 - armoires, 5 - divan, 6 - fauteuil roulant, 7 - petit banc, 8 - étagères, 9 - livres par terre, 10 - valise.

Ce souci extrême de naturalisme qui, à cette étape du théâtre, est une salutaire réaction contre le réalisme conventionnel, est d'autant plus agissant qu'il se trouve « spiritualisé », à l'aide de l'éclairage « naturel » et surtout du « paysage auditif ». « La prédilection de Tchékhov, dit Stanislavski, allait à la vérité du son sur la scène ». Toujours il précise la saison, l'heure, le temps qu'il fait, et ce sont des facteurs psychologiques étroitement mêlés à l'action. De même, il alterne savamment les silences et les divers bruits

« descriptifs », et là aussi Stanislavski le suit, cherchant à faire parler la nature et l'être qui se tait. « Tchékhov, dit-il, a élargi et affiné notre connaissance de la vie des objets, des sons, de la lumière, de tout ce qui, au théâtre comme dans la vie, agit si fortement sur l'âme humaine. Crépuscule, coucher ou lever du soleil, pluie, orage, premiers chants des oiseaux au matin, bruit de sabots sur le pont, fracas d'une voiture qui s'éloigne, l'heure qui sonne, (les arbres qui bruissent, le vent qui hurle, les chants, les divers instruments de musique, depuis une valse mélancolique jouée dans les coulisses, jusqu'au rythme martial d'une fanfare militaire), cri du grillon, tocsin, — Tchékhov se sert de tout cela non pour obtenir des effets scéniques, mais pour révéler la vie même de l'esprit. Comment nous séparer, nous et tout ce qui se passe en nous, du monde de la lumière, des sons et des choses qui commandent en partie notre vie psychique? »

A la première de *la Mouette,* la vie sur la scène, note Némirovitch, « se révélait dans une simplicité si sincère que les spectateurs semblaient gênés d'y assister, comme s'ils écoutaient aux portes ou épiaient par la fenêtre... Jamais on n'avait écouté une pièce avec une telle attention ».

Ce soir-là un nouvel art théâtral était né.

« Le rideau se referma, continue Némirovitch, et il arriva ce qui n'arrive au théâtre qu'une fois en des dizaines d'années : le silence, un profond silence dans la salle et sur la scène; là-bas, tout le monde semblait figé, ici, on ne comprenait pas encore... Cela dura longtemps. Sur la scène, on conclut que le premier acte était tombé, tombé au point qu'il ne s'était pas trouvé un seul ami pour applaudir. Les acteurs étaient pris d'un tremblement nerveux, proche de l'hystérie. Et soudain, ce fut comme une digue qui se rompt, comme une bombe qui éclate : une explosion assourdissante d'applaudissements. Tous applaudissaient, amis et ennemis... » (8)

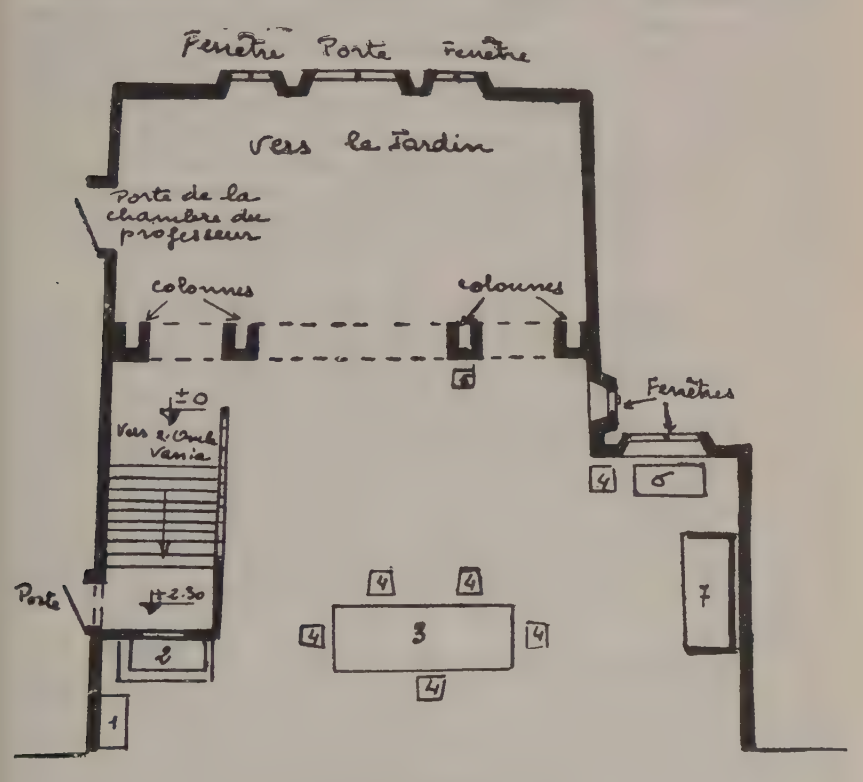
Tchékhov, malade, était absent. Lorsque son état de santé lui permit d'aller à Moscou, hors saison, le Théâtre joua *la Mouette* pour lui seul. Il trouva « la mise en scène admirable... Les Meininger eux-mêmes étaient au-dessous du Théâtre Artistique ».

DE « L'ONCLE VANIA » AUX « TROIS SŒURS ».

En 1900, le Théâtre Artistique donnait *l'Oncle Vania,* et l'année suivante, *les Trois Sœurs.* Lorsque sa santé ne lui

(8) On comparera cette description de la première de *La Mouette* avec celle qu'en donne Stanislavski dans *Ma vie dans l'art.*

permettait pas de venir à Moscou, Tchékhov écrivait fréquemment à Némirovitch-Dantchenko et à Mme Knipper, actrice de la compagnie, qu'il avait épousée. Quand il assistait aux répétitions, « il donnait rarement son avis, et le faisait avec prudence, presque craintivement », dit Stanislavski. La collaboration avec lui parut d'abord décevante. Il n'aimait pas les interrogations des acteurs et les renvoyait au texte : « *J'y ai dit tout ce que je savais de la pièce et des personnages* ». Si on parvenait à lui arracher une explication supplémentaire, il la donnait « sous forme de charade ».



L'ONCLE VANIA (1899).
IIe Acte : Plantation du décor de V. Simov.
La salle à manger : 1 - guéridon, 2 - buffet, 3 - grande table, 4 - chaises, 5 - horloge, 6 - table, 7 - divan.

Pressé par Stanislavski qui jouait le rôle de Trigorine, il se contente de répondre laconiquement :

« — Vous jouez très bien, mais ce n'est pas mon personnage. Je n'ai pas écrit ça.

— Qu'est-ce qui ne va pas ?

— Mon personnage porte un pantalon à carreaux et des souliers troués.

J'eus beau insister, il n'en dit pas davantage : — Un pantalon à carreaux, et il fume le cigare comme ça... Maladroitement, Tchékhov illustra ses paroles du geste. »

Ce n'est que bien plus tard que Stanislavski comprit le sens de cette « charade » : « En effet, (en dépit des indications de la pièce) je jouais ce rôle en bellâtre, affublé d'un pantalon blanc et d'escarpins. Pourquoi ? Parce que les femmes s'éprenaient du personnage? Ce costume n'était guère celui d'un homme de lettres russe. Sans doute, ce n'est pas du pantalon, des souliers troués et du cigare qu'il s'agissait. La tête remplie des petites nouvelles de Trigorine, gentilles et insignifiantes, Nina s'éprend en lui de son propre rêve virginal. Là est la tragédie de la mouette abattue... La petite provinciale, toute à son premier amour, ne remarque ni le pantalon à carreaux, ni les souliers éculés, ni le cigare malodorant. Elle ne découvrira cette laideur que trop tard, une fois sa vie brisée... »

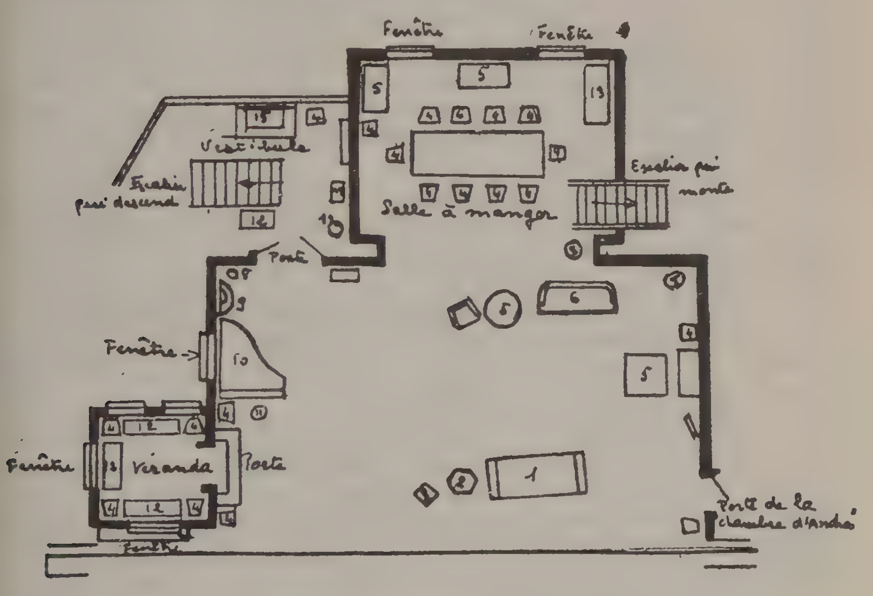
Quand Tchékhov apprend qu'on joue en province les propriétaires fonciers de *l'Oncle Vania* en moujiks portant chemise et bottes graissées, il en est malade : « Pourtant, j'ai bien précisé, Voinitski porte de très belles cravates. Très belles! Comprenez donc, les propriétaires fonciers s'habillent mieux que vous et moi... Une fois de plus, commente Stanislavski, il s'agit non de la cravate mais de la figure spirituelle des personnages : Astrov, plein de talent, et l'oncle Vania si poétiquement tendre, moisissent au fin fond de la province, pendant que l'obtus professeur se pavane à Saint-Pétersbourg... Tel est le sens secret de l'indication concernant la cravate ».

En notant avec précision les vêtements de chacune des trois sœurs, Tchékhov en donne implicitement la caractéristique : Irène, la plus jeune, est vêtue d'une robe blanche; la pièce s'ouvre par sa fête d'anniversaire, la vie commence pour elle. Olga arbore « l'uniforme bleu de professeur de lycée; sans cesser de marcher, elle corrige des cahiers ». Elle garde son uniforme même à la maison, même un jour de fête familiale; elle a pris l'habitude du travail automatique. C'est le début de la pétrification. Enfin, Macha, toute en noir, sifflote souvent. Olga la reprend. Mais ce n'est pas parce que Macha est mal élevée; blessée, déçue, elle n'attend plus grand'chose de la vie (9).

(9) Cf. A. Brustein : *Pages du passé* (Souvenirs sur le théâtre de province au début du siècle). Moscou, 1952.

Tchékhov n'avait pas aimé Stanislavski dans Astrov, mais il ne lui fit qu'une seule observation : « — Ecoutez, Astrov sifflote sans arrêt. L'oncle Vania pleurniche, Astrov, lui, sifflote ». « Avec mes idées rectilignes d'alors, raconte Stanislavski, je ne pouvais me faire à la pensée que, dans un passage aussi dramatique, un homme puisse siffler ».

Tchékhov s'en explique à Mme Knipper qui répète le rôle de Macha : « *Est-ce que tu joues bien, ma chérie? Prends garde! En aucun acte tu ne fais une mine triste. Renfrognée, oui, mais pas triste. Les êtres qui portent depuis longtemps un chagrin et en ont pris l'habitude sifflotent de temps en temps et sont souvent pensifs. Alors, sur la scène, laisse-toi aller à tes pensées, au beau milieu des conversations. Tu comprends?* » (Lettre du 2-1-1901).



LES TROIS SŒURS (1901).

Ier Acte : Plantation du décor de V. Simov.

Le salon et la salle à manger dans la maison des Prozorov ; 1 - sofa, 2 - guéridon, 3 - pouf, 4 - chaises, 5 - tables, 6 - divan, 7 - chevalet portant une photographie, 8 - Petites tables portant des fleurs, 9 - jardinière, 10 - piano, 11 - tabouret, 12 - bancs, 13 - buffet, 14 - poële en fonte. - 15 - grande glace.

Il insiste sur une extrême sobriété de jeu. A la même : « *Conduis nerveusement mais sans véhémence, ne crie pas, souris quelquefois...* »

C'est sur les textes de Tchékhov que les acteurs du Théâ-

tre Artistique développent leur technique particulière de « contact » entre les personnages, la manière d'écouter le partenaire, de percevoir, derrière ses paroles, la résonance d'un propos apparemment insignifiant. Quarante ans après, Némirovitch répétera à ses élèves les enseignements de Tchékhov : « Les sœurs s'aiment, cela ne signifie pas qu'elles doivent sans cesse s'embrasser, se prendre les mains, se regarder dans le blanc des yeux... Pourquoi s'embrasser ? Pourquoi emmener Irène quand elle se met à pleurer? Elle s'en ira bien toute seule ».

Tchékhov exprime cette pudeur du sentiment dans une curieuse lettre à Mme Knipper, au sujet de la représentation, au Théâtre Artistique, des *Solitaires,* de Hauptmann : « *J'ai écrit à Meyerhold* (10) *en le persuadant de n'être pas brutal dans son interprétation d'un homme nerveux... Il faut rendre les souffrances comme elles s'expriment dans la vie, c'est-à-dire non avec les mains et les pieds, mais par le ton, par le regard; non en gesticulant, mais avec élégance. Il faut rendre avec finesse les subtils mouvements psychiques propres aux intelliguents* ».

Fort du succès de *la Mouette* et de *l'Oncle Vania,* soutenu par « son » théâtre, Tchékhov renforce encore son « tchékhovisme » dans *les Trois Sœurs.* Au cours du travail, il se plaint constamment de « la pâleur » et de « la fadeur » de la pièce : « *Elle est devenue ennuyeuse, traînarde, incommode, je dis incommode, parce qu'il y a, par exemple, quatre héroïnes, et l'atmosphère, dit-on, est lugubre* ». (Lettre à Véra Kommissargevskaïa, 13-11-1900).

En effet, nulle part l'étouffement provincial n'est rendu aussi sensible. C'est le drame de trois âmes féminines, fines et sensibles, qui aspirent à la vie active de Moscou. La présence d'une garnison en cantonnement secouera leur existence monotone, leur apportera un semblant de vie. Mais le destin entre dans la maison sous les traits de la sale petite-bourgeoise Natacha, la belle-sœur rapace qui chassera les sœurs de la demeure familiale, et la garnison partira, laissant derrière elle l'espoir brisé (11).

L'action se déroule entre deux saisons. Au 1er acte : « *Il est midi* (on entendra sonner les douze coups de la pendule) ; *dehors, il y a du soleil, il fait gai... un flot de lumière... c'est dimanche* ». Au dernier acte, c'est l'automne : « *Un vieux jardin, une longue allée de sapins, au fond, la rivière, et de l'autre côté, la forêt...* ». Macha parle des oiseaux qui partent.

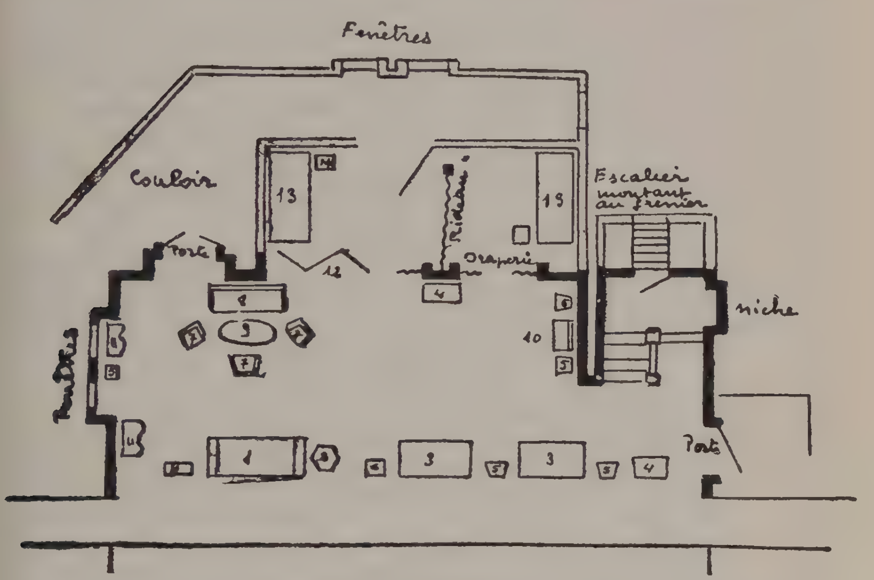
---

(10) Qui, à cette époque, était acteur au Théâtre Artistique.

(11) Il ne faut pas oublier que, depuis les décembristes, l'officier russe apparaît comme un type littéraire positif, un intelliguent, souvent idéaliste.

Le 2e acte est tout en tons mineurs du soir; le 3e se passe par une nuit angoissée : un incendie a éclaté en ville. D'un seul trait, Tchékhov explique le rôle sinistre de Natacha :

« *Vous me dites,* écrit-il à Stanislavski, *que dans le 3e acte, Natacha, qui fait le tour de la maison, éteint les lumières et cherche des voleurs sous les meubles. Je crois qu'il serait préférable qu'elle traversât la scène en ligne droite, sans regarder rien ni personne, à la lady Macbeth, une bougie à la main. Ce sera plus bref et plus effrayant.* »



LES TROIS SŒURS (1901).

IIIe Acte : Plantation du décor de V. Simov.

La chambre des sœurs : 1 - large sofa, 2 - guéridon, 3 - tables à écrire, 4 - coffres, 5 - chaises, 6 - pouf, 7 - fauteuils, 8 - divan, 9 - table, 10 - lavabo, 11 - coiffeuses, 12 - paravent, 13 - lits, 14 - petites tables.

C'est « le tragique des petites choses » que Gorki prisait tant dans le talent de Tchékhov. Plus que jamais la motivation des jeux de scène est futile, les dialogues fragmentaires. C'est aussi la pièce qui compte le plus de pauses : 10 - 20 - 20 - 25, selon les actes. Chaque acte a son éclairage, son rythme, sa sonorisation : au Ier, déjeuner d'anniversaire, rumeur des voix, bruits de vaisselle, sons du piano et du violon. Au IIe, on entend partir une troïka avec ses sonnailles, on siffle, on sifflote, on chante, on pianote; « *dans la rue, une faible musique d'accordéon* »; « *derrière la scène, la*

nourrice chante en berçant l'enfant »; « *Fédotik et Rodé chantonnent doucement en pinçant la guitare...* » « *Irène fredonne* »... Au III[e], c'est le tocsin de l'incendie. Au IV[e], la pièce se termine sur les sons majeurs de la musique militaire accompagnant le départ de la garnison, et que les sœurs écoutent, le cœur serré : « *La musique est si gaie, si joyeuse. Encore un peu, et il semble que nous saurons pourquoi nous vivons, pourquoi nous souffrons... Ah, si on savait, si on savait!* »

De son côté, le Théâtre était parvenu à la maîtrise. « Parmi les mises en scène des pièces de Tchékhov, dira Némirovitch-Dantchenko, *les Trois Sœurs* ont toujours été considérées comme la plus réussie au point de vue de l'harmonie de l'ensemble et de la maturité de la forme ». C'est aussi la pièce qui battit le record du nombre des représentations.

Quant à Tchékhov, il déclarait que *les Trois Sœurs* étaient « mises en scène et jouées admirablement, avec élan, beaucoup mieux que n'était écrite la pièce ».

Et cependant, d'abord, *les Trois Sœurs* ne connurent pas le triomphe des deux pièces précédentes. Une seule année les séparait de *l'Oncle Vania,* mais le climat psychologique avait changé. La merveilleuse synchronisation des trois facteurs constitutifs du pouvoir théâtral : le drame, l'art scénique et le public, était rompue du côté du dernier. En 1898 et 1899, l'intelliguentsia russe, public principal du Théâtre Artistique et de son auteur, subissait une dépression, elle était descendue, selon l'expression de Gorki, « dans le creux de la vague ». En 1901, le symbolisme du nombre aidant, les premiers souffles du siècle nouveau la reportaient « sur la crête ». Il ne lui suffisait plus de rêver, avec les héros de Tchékhov, que, « *dans deux ou trois cents ans, ou dans mille, — le délai importe peu, — il y aura sur terre une vie neuve et heureuse* ». Désormais, le délai importait : la révolution de 1905 était en marche.

Tout en faisant l'éloge de la pièce, « chef-d'œuvre de l'ennui et de la banalité du quotidien », « poème qui rend admirablement la triste existence des intelliguents solitaires étouffant en province », la critique protestait contre cette grisaille persistante, « ce pessimisme désespéré », « cet enfer du quotidien ». Déjà, la nouveauté d'hier était devenue cliché. En 1887, *Ivanov* avait devancé l'évolution des esprits et du goût. En 1901, *les Trois Sœurs* venaient trop tard. Tout en versant des larmes et en applaudissant, les spectateurs « en avaient assez des mouettes et des oncles Vania ».

Tchékhov, extrêmement sensible à la « commande sociale », ne s'y trompa pas. Il voulut se renouveler. Il lui fallut

deux ans pour créer une nouvelle pièce qui, dans sa pensée, devait rompre avec le « tchékhovisme », ouvrant la voie à l'espoir et au rire.

« LA CERISAIE », DRAME OU COMEDIE ?

Profondément troublé par les dissonances qui s'étaient produites entre son théâtre et les besoins du spectateur, Tchékhov écrivait à sa femme : « *Il semble que mon ton soit démodé...* » - « *Je crois qu'en tant qu'écrivain, j'ai fait mon temps; j'ai le sentiment qu'aucune de mes phrases ne vaut rien, n'est bonne à rien* ».

Mais comment cesser de faire des pièces? Seulement, dit-il, « *la prochaine devra absolument être amusante, très amusante, du moins dans la conception* ». - « *Je rêve d'une pièce drôle où le diable s'en donnerait à cœur joie* ». Pourquoi pas? Tchékhov n'a-t-il pas déjà écrit des récits gais et des vaudevilles? Mais jusqu'ici il a toujours maintenu une distinction entre ses soties et son théâtre sérieux. Maintenant, il veut mélanger les deux genres : « *A certains moments j'éprouve un violent désir d'écrire pour le Théâtre Artistique un vaudeville en quatre actes ou une comédie* ».

Il s'y met, en effet, et donne souvent des nouvelles de son travail à Mme Knipper : « *Si je ne réussis pas la pièce telle que je l'aie conçue, donne-moi un coup de poing sur la tête. Stanislavski aura un rôle comique, toi aussi...* » - « *Le dernier acte sera gai; toute la pièce d'ailleurs sera légère* ». - « *Ah, si tu consentais à jouer la gouvernante!* (12) *C'est le meilleur rôle, les autres ne m'enchantent pas* ». (Lettre du 21-9-1903). « *Aussi ennuyeuse que soit ma pièce, je crois qu'elle renferme du nouveau. A propos, il n'y a pas un seul coup de revolver...* » - « *Je l'appellerai comédie...* » (Lettre à Némirovitch-Dantchenko, 2-9-1903) - « *Le résultat est non un drame mais une vraie comédie, et parfois une farce* » (Lettre à Mme Lilina-Stanislavski du 15-9-1903).

C'est à *la Cerisaie* que se rapportent ces propos. Le sujet en est la vente d'un manoir familial avec sa vieille plantation de cerisiers. Un moujik enrichi, Lopakhine, l'achète pour lotir le domaine. A proprement parler, cette vente, décidée avant le début de la pièce, n'est pas un drame. Le chagrin qu'en éprouve la propriétaire, Mme Ranievskaïa, insouciante et frivole, n'est pas profond. Elle rêve surtout de retourner à Paris, pour y mener une vie brillante et facile. Son frère, Gaiev, vieux beau, est trop insouciant des réalités nouvelles

(12) Charlotte, personnage excentrique.

pour réagir sérieusement. La fin de l'ancienne vie douillette frappera quelques personnages secondaires en les obligeant à affronter la lutte pour l'existence. La pièce abonde en traits et en figures comiques, en scènes amusantes, et l'échec des intrigues amoureuses superficielles rend un son parodique.

Il s'agit cependant de la fin d'un monde, d'un mode de vie qui s'en va, de quelque chose de beau, de précieux qui sera détruit. A la chute du rideau, on entend les premiers coups de hache s'attaquant à la belle cerisaie. Et quelle que soit sa veine comique, Tchékhov est avant tout Tchékhov (ne se méfiait-il pas de lui même en disant que la pièce devra être amusante « *du moins dans sa conception* » ?) : il y introduit assez de regret, de tristesse, de lyrisme, pour qu'on puisse, sans ignorer l'élément comique, le transformer en tendre humour. Or, telle était la volonté bien arrêtée du Théâtre Artistique. D'ailleurs, il en avait été ainsi des *Trois Sœurs* où se trouvaient également des personnages et des traits amusants. Némirovitch-Dantchenko note : « Quand nous jouiions *les Trois Sœurs*, pendant les trois quarts de la soirée le public riait, et pourtant il se dégageait du spectacle une puissante impression de mélancolie. C'était l'art tchékhovien des clairs-obscurs ».

C'était aussi l'art incomparable du Théâtre Artistique. Il entend ne pas y renoncer. Il restera fidèle à son auteur, il restera « tchékhovien », fût-ce en dépit de Tchékhov.

Alors s'engage une polémique entre l'auteur et son théâtre.

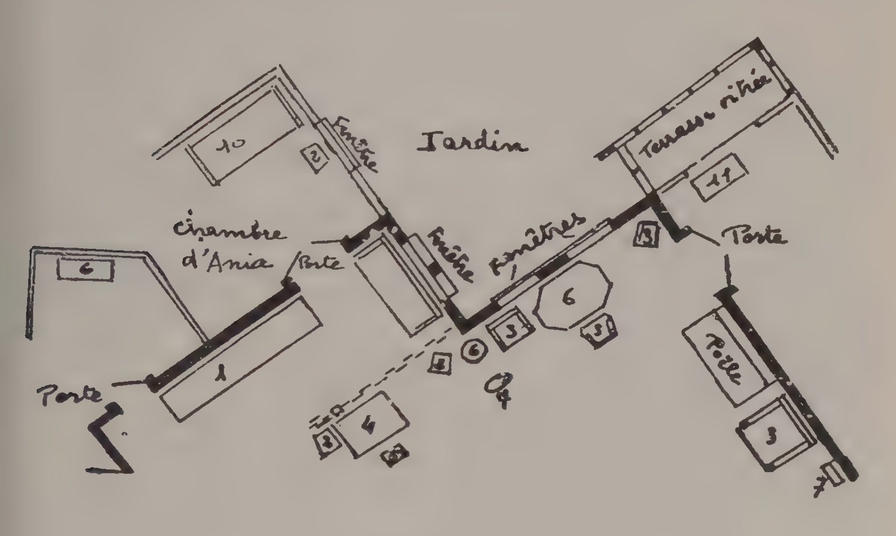
La mise en scène.

Tchékhov se trouvant retenu par la maladie en Crimée, Stanislavski lui écrit le 20 octobre 1903 :

« A mon avis, *la Cerisaie* est votre meilleure pièce. Ce n'est ni une comédie ni une farce, comme vous le dites, mais une tragédie, quelle que soit l'issue vers une vie meilleure que vous révélez au dernier acte. L'impression est énorme, et elle est obtenue par des demi-tons, des tendres couleurs d'aquarelle. Cette pièce a plus de poésie, de lyrisme, elle est plus scénique que les autres... Si ma première impression a été imprécise, j'ai pleuré à la seconde lecture, comme une femme, sans pouvoir me retenir. Je vous entends : « Pardon, pardon, c'est une farce... ». Non, pour un homme simple, c'est une tragédie. Je sens dans cette pièce un amour, une tendresse particulière... »

Stanislavski est sûr de son jugement. A Souliergitski, son adjoint, il confie :

« Tchékhov ne savait pas critiquer ses pièces. Il écoutait avec intérêt et étonnement l'avis des autres. Il fut surtout frappé — et ne put s'y faire jusqu'à sa mort — qu'on considérât *les Trois Sœurs*, et plus tard *la Cerisaie*, comme de grands drames de la vie russe. Il était sincèrement persuadé que *la Cerisaie* était une comédie gaie, presqu'un vaudeville. Je ne me rappelle pas l'avoir entendu se défendre avec plus d'ardeur qu'il ne le fit à la réunion où il entendit cet avis pour la première fois. »



LA CERISAIE (1904).

Ier Acte : Plantation du décor de V. Simov.

L'ancienne chambre des enfants : 1 - bibliothèque (armoire), 2 - chaises, 3 - fauteuils, 4 - table d'enfant, 5 - chaise d'enfant, 6 - tables, 7 - table de travail et coiffeuse, 8 - divan, 9 - tige pour un rideau, 10 - lit, 11 - coffre.

Stanislavski se lance dans le travail de mise en scène. Le 2 novembre 1903, il écrit à Tchékhov :

« Je crois avoir enfin trouvé le décor du Ier acte. C'est très difficile. Les fenêtres doivent être très près de l'avant-scène, pour que toute la salle, d'en bas et d'en haut, puisse voir la cerisaie. Trois portes; j'ai envie de laisser apercevoir ne serait-ce qu'un coin de la chambre d'Ania, claire, virginale. C'est la chambre d'enfants, pièce de passage, mais on doit sentir l'intimité, la chaleur, la lumière; elle est abandonnée, un peu délabrée. En outre, le décor doit être pra-

tique, offrir plusieurs plans. Maintenant je crois pouvoir l'exprimer... »

De son côté, Tchékhov explique :

« *La maison doit être grande, solide, en bois ou en pierre, n'importe. Elle est vieille et vaste, les estivants ne louent pas de telles maisons; d'habitude on les démolit et les matériaux servent à construire des villas. Le mobilier est de style, ancien et solide. Ni la ruine, ni les dettes ne l'ont touché. En achetant une maison pareille, on fait le raisonnement suivant : il est plus facile et moins cher de faire construire en moins grand que de réparer.* » (Lettre à Stanislavski, 5-11-1903.)

La conception du décor, proposé par Stanislavski, agrée à Tchékhov, et quelques jours après il donne carte blanche au metteur en scène :

« *Bien sûr, il suffit d'un seul décor pour les actes III et IV* (13), *notamment avec le vestibule et l'escalier. En général, ne vous gênez pas, je me soumets à votre jugement, je l'admire, et d'habitude, chez vous, au théâtre, je reste bouche bée. Aucune discussion n'est possible : tout ce que vous ferez sera bien fait, cent fois mieux que je ne saurais inventer...* » (Lettre du 10-11-1903).

La bride sur le cou, le metteur en scène continue :

« J'étais occupé par le second acte, je l'ai enfin terminé. Cela me semble ravissant. Avec l'aide de Dieu, le décor sera réussi. Une chapelle, un ravin, un cimetière abandonné au milieu d'une petite oasis forestière, dans la steppe. Pas de coulisses, rien que la vue au loin, limitée par l'horizon. C'est réalisable à l'aide du cyclorama, d'une seule pièce, avec plans interposés pour accentuer l'impression de distance. Au loin, brille un ruisseau, et on aperçoit un manoir sur une colline. Des poteaux télégraphiques et un viaduc. Permettez-moi de faire passer un train pendant une des pauses, avec une légère fumée. Ça peut rendre. Avant le coucher du soleil, on distinguera un moment la ville. Vers la fin de l'acte, du brouillard; il montera particulièrement dense du petit fossé à l'avant-scène. Tout à la fin, concert de grenouilles et cri du râle d'eau. A l'avant-scène, à gauche, un champ moissonné avec une petite meule, les promeneurs y mèneront toute la scène. C'est pour les acteurs, ça les aidera à vivre leurs rôles. Le ton général du décor, d'après Lévitan (14).

---

(13) Un malentendu avait laissé croire d'abord au théâtre que le III[e] acte, celui de la fête, ne se passait pas au manoir mais en ville, dans un hôtel.

(14) Paysagiste renommé († 1900) qui a le mieux rendu la tristesse des espaces russes.

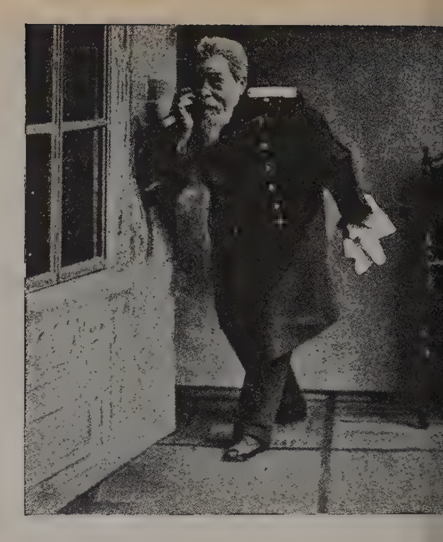


CONSTANTIN STANISLAVSKI ET LILINA
Trigorine et Nina
La mouette

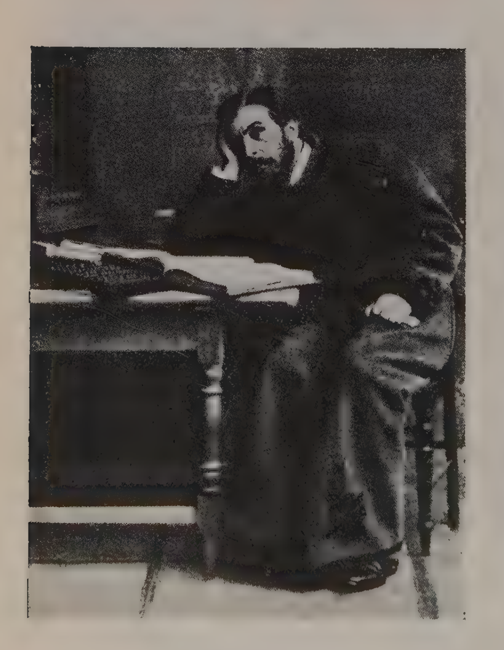
Pl. III.



STANISLAVSKI
Verchinine
Les Trois Sœurs.



ARTIOM
Tchéboutykine
Les Trois Sœurs.



VICHNEVSKI
Voinitski
L'Oncle Vania.



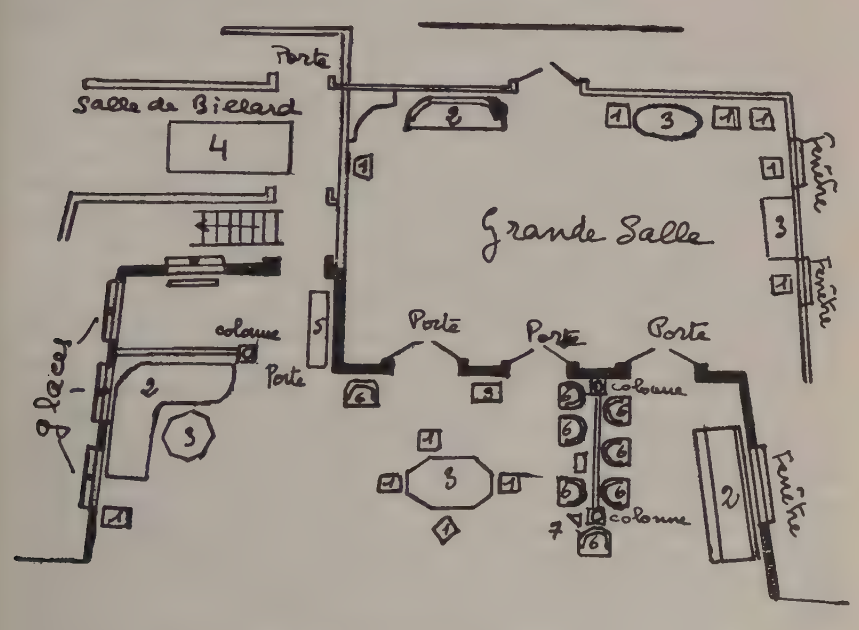
STANISLAVSKI
Astrov
L'Oncle Vania.

Pl. IV.

La nature : celle du gouvernement d'Oriol, pas plus au sud que Koursk. » (Lettre du 19-11-1903).

Mais déjà, Tchékhov se montre moins enthousiaste. Le 23 novembre, il répond :

« Cher Constantin Serguéiévitch, la moisson a lieu généralement vers le 20 ou 25 juin, à cette époque, me semble-t-il, le râle ne crie plus et les grenouilles se taisent. Seul retentit le cri du loriot. Quant au cimetière, deux ou trois dalles culbutées, c'est tout ce qui en reste. Un viaduc, c'est très bien. Si le train peut passer sans le moindre bruit, allez-y... »



LA CERISAIE (1904).

IIIe Acte : Plantation du décor de V. Simov.

Le salon : 1 - chaises, 2 - divan, 3 - tables, 4 - billard, 5 - banquette, 6 - fauteuils, 7 - crémaillère à pipes.

Ceci dit, il croit avoir sensiblement simplifié le décor, et tout en acceptant dans l'essentiel le projet ultra-naturaliste de Stanislavski, il écrit à Némirovitch-Dantchenko :

« J'ai réduit la mise en scène au minimum, on n'a pas besoin de décors extraordinaires, il ne s'agit pas d'inventer la poudre... Dans le second acte, j'ai remplacé la rivière par une vieille chapelle et un puits, c'est plus tranquille. Seule-

ment, vous m'y donnerez un vrai champ vert, une route et un lointain très profond, comme on n'en voit généralement pas sur la scène. »

Mais, en somme, l'auteur s'entend fort bien avec le metteur en scène. Il accepte sa suggestion de montrer au IVe acte le même décor qu'au Ier, pour mieux faire ressortir « le vide, la désolation, la dévastation » de la maison qu'on abandonne, et change en ce sens la note précédant l'acte final :

« *Même décor qu'au Ier acte, mais ni tableaux, ni rideaux aux fenêtres; ce qui reste de meubles est entassé dans un coin, comme pour une vente. On sent le vide. Près de la porte de sortie, et au fond de la scène, des malles, des paquets, etc...* »

Ce n'est pas précisément une atmosphère de comédie, et lorsque Tchékhov insiste pour que la pièce soit jouée dans des tons gais, Stanislavski lui oppose... les indications de l'auteur. En effet, celles-ci, plus longues et plus littéraires que jamais, fournissent tous les éléments d'un paysage lyrique, visuel et auditif : la cerisaie en fleurs que l'on voit de toutes les fenêtres, la chapelle en ruines, l'émotion qui se dégage de la vieille maison destinée à être abattue.

Il n'en va pas autrement du bruitage lyrique. Tchékhov a beau déclarer qu'il ne veut plus de « grillons » (15), il a eu soin d'introduire dans *la Cerisaie* divers bruits qui éveillent l'émotion : chant des oiseaux le matin dans les cerisiers en fleurs, sonnailles des chevaux (à l'arrivée et surtout au départ), la guitare, la musique de danse, et surtout ce son, profond et étrange, qui acquiert la signification d'un symbole : dans la scène de la chapelle, à un certain moment, « *tous sont assis, plongés dans leurs pensées. Silence. On n'entend que le marmottage de Firs. Soudain, retentit un son lointain, paraissant venir du ciel et semblable aux vibrations d'une corde qui se brise. Il expire tristement...* » Un des personnages l'explique comme « *le son d'une benne détachée qui tombe au fond d'une mine, au loin.* »

Dans la scène finale, lorsque, oublié dans la maison vide, le vieux serviteur Firs s'endort pour ne plus se réveiller, se répète une fois encore « *un son lointain, paraissant venir du ciel et semblable aux vibrations d'une corde qui se brise. Il expire tristement. Le silence s'installe. Seul retentit au loin, au fond du jardin, le choc d'une hache abattant un arbre.* »

---

(15) N'a-t-il pas dit un jour, de façon à être entendu par Stanislavski : « Ecoutez, je vais écrire une nouvelle pièce qui commencera ainsi : « Qu'il fait beau, qu'il fait doux ! On n'entend ni oiseau, ni chien, ni coucou, ni hibou, ni rossignol, ni grelots, ni horloge, ni même un seul grillon ».

Ce son que la répétition rend encore plus émouvant, préoccupait beaucoup Tchékhov. « *Dis à Némirovitch*, écrivait-il à Mme Knipper, *que le son aux IIe et IVe actes doit être plus bref et venir de très loin. C'est absurde, ils ne parviennent pas à le rendre, alors qu'il est si nettement défini dans la pièce* » (18-3-1904).

On conviendra que Stanislavski avait de solides raisons pour défendre sa conception d'une *Cerisaie*, drame lyrique.

L'interprétation.

Les divergences entre l'auteur et le metteur en scène portaient surtout sur l'interprétation. Tchékhov n'appréciait pas beaucoup Stanislavski acteur et disait à l'occasion qu'il valait mieux comme metteur en scène. Il lui reprochait surtout son lyrisme là où il aurait voulu plus de vigueur (16). Particulièrement sensible à la distribution de *la Cerisaie*, Tchékhov destinait à Stanislavski le rôle de Lopakhine, le moujik enrichi, car justement il craignait qu'on n'en fît un parvenu brutal. Il écrivait à Stanislavski :

« *J'ai fait Lopakhine en pensant que ce serait un rôle pour vous. C'est un marchand, sans doute, mais un homme parfaitement propre, il doit se tenir décemment, comme un intelligent, sans mesquinerie, sans tours de passe-passe, et je suis sûr que vous auriez magnifiquement réussi ce personnage, centre de la pièce...* »

A Léonidov, qui fut chargé de son interprétation, Tchékhov dit, dans sa manière de « charades » : « *Lopakhine ne crie pas, puisqu'il a des chaussures jaunes*, et montrant la poche : *et ici, beaucoup d'argent* ». Il développe cette idée dans une lettre à Némirovitch : « *Lopakhine - gilet blanc et chaussures jaunes; il marche droit, à grands pas, en agitant les bras. Réfléchit en marchant... Il a un certain charme... des doigts longs et sensibles, comme ceux d'un artiste... une âme fine et tendre.* »

Tchékhov est navré de voir Stanislavski s'attribuer le rôle du vieux beau, Gaiev, qu'il concevait comme franchement comique. Il redoutait la noblesse, la tendresse de Stanislavski - qui ne manquèrent pas, en effet, de transformer le personnage.

---

(16) Le 4-10-1899, Tchékhov écrivait à sa femme : « *Alexeiev* (Stanislavski) *n'aurait pas dû jouer Ivan le Terrible. Ce n'est pas son affaire. Il est artiste quand il est metteur en scène* ». — Le 3-12-1899, à Némirovitch, à propos de Stanislavski-Trigorine, dans *La Mouette* : « Peut-être faudrait-il lui injecter de la spermine... Alexeiev fait de Trigorine un impuissant sans espoir... Je garde de son jeu un souvenir tellement sinistre que je ne parviens pas à m'en débarrasser et que j'ai peine à croire qu'il soit vraiment bon dans *l'Oncle Vania*, en dépit des affirmations unanimes. »

Tchékhov éprouva une déception analogue avec sa propre femme. Il lui destinait le rôle de Charlotte, la gouvernante excentrique, qui l'eût obligée à être drôle; sans joie il lui vit préférer celui de Mme Ranievskaia qu'il considérait aussi comme une vieille comique et qu'elle ne manqua pas d'ennoblir et de sensibiliser (17), à l'unisson des autres interprètes. C'est ce que Tchékhov avait redouté.

« *Chez moi,* écrivait-il à Mme Knipper, *Ania ne pleure pas une seule fois : à aucun moment elle ne parle sur un ton larmoyant. Si au IIe acte, les larmes lui viennent aux yeux, son ton reste gai, animé. Pourquoi dis-tu dans ton télégramme qu'il y a beaucoup de pleureurs dans la pièce? Où sont-ils? Il n'y a que Varia, mais elle est pleureuse de nature et ses larmes ne doivent pas attrister le spectateur. J'ai souvent noté :* « A travers les larmes », *cela indique seulement l'état d'âme, et non des pleurs.* »

Le 17 janvier 1904, Tchékhov, ayant pu assister à la première de *la Cerisaie,* s'en retourna profondément déçu. Du fond de sa solitude criméenne, il ne cessait de récriminer :

« *Les interprètes ne tiennent aucun compte de ce que j'ai écrit...* » Il en a particulièrement contre les femmes : « *Que je suis content que Khalioutina soit enceinte, et quel dommage que cela ne puisse arriver aux autres, par exemple, à Alexandrov ou Léonidov. Dommage aussi que Mouratova ne soit pas mariée!* » P.S. - « *Dis à l'actrice qui joue la bonne Douniacha qu'elle lise* la Cerisaie *dans l'édition de « Znanié » ou en épreuves; là elle verra à quels moments elle doit se poudrer, etc. etc. Qu'elle le fasse absolument, dans vos cahiers, tout est embrouillé.* » (24-3-1904). Et encore : « *Mais c'est terrible! Vous faites durer 40 minutes le IVe acte qui doit en compter 12 au maximum! Tout ce que je puis dire, c'est que Stanislavski a massacré ma pièce* » (29-3-1904).

Douze minutes! Or, si le IIIe acte, celui de la soirée dansante, ne contient qu'une seule pause, les Ier, IIe et IVe en comptent respectivement 10, 17 et 15, et ces 15 dernières pauses, au cours desquelles ses habitants disent adieu à la vieille maison, sont particulièrement expressives...

Ce qui tourmente le plus Tchékhov, c'est la conception générale de la pièce. Il l'avait sous-titrée « comédie », et il proteste :

« *Pourquoi s'obstine-t-on à la qualifier drame sur les affiches et dans les annonces? Positivement, Némirovitch et*

---

(17) A Mme Knipper : « *Je n'ai pas grande envie d'écrire pour votre théâtre, surtout parce qu'il vous manque une vieille.* »

Alexeiev y voient autre chose que ce que j'ai écrit; je suis prêt à jurer qu'aucun d'eux ne l'a lue attentivement. Excuse-moi, mais je t'assure que c'est ainsi... » (10-4-1904).

Tchékhov se plaignait de n'être pas compris. A Karpov, régisseur du Théâtre Alexandrine, il disait :

« *Ce n'est pas ma* Cerisaie! *Ce ne sont pas mes types!... A l'exception de deux ou trois interprètes, rien de cela n'est à moi... C'est entendu, je décris la vie... une petite vie grise, quotidienne... mais non des jérémiades fastidieuses... Ou on fait de moi un geignard, ou on me rend simplement ennuyeux.* »

Et à Tikhonov :

« *Vous dites que vous avez pleuré en écoutant mes pièces, et vous n'étiez pas le seul. Ce n'est pourtant pas pour faire pleurer que je les ai écrites, c'est Stanislavski qui les a rendues larmoyantes* » (18).

Comment le Théâtre pouvait-il renoncer aux résultats d'un long travail, à cette magnifique réussite qui lui avait coûté tant de peine et tant d'amour, à ce succès enfin, — car *la Cerisaie*, une fois « rodée », était un triomphe. Cette fois les spectateurs pouvaient verser des larmes sans remords : ainsi rendue, la pièce sonnait le glas du vieux monde.

Tchékhov mourait quelques mois après, sans avoir eu le temps de faire une nouvelle tentative comme auteur de comédies.

Entre temps le succès des *Trois Sœurs*, un peu long à venir, s'était affirmé, et en 1904, le Théâtre Artistique incluait *Ivanov* dans son répertoire. Le metteur en scène l'avait emporté sur l'auteur. Le conflit, à peine esquissé, semblait oublié. Il devait rebondir quarante ans après, à la faveur d'une nouvelle conjoncture théâtrale.

TCHEKHOV DEVANT LE SPECTATEUR SOVIETIQUE

La rencontre de Tchékhov et du Théâtre Artistique est un de ces événements capitaux qu'on retrouve toujours à l'origine des grandes époques théâtrales et que rend justement possible la merveilleuse concordance du littéraire et du scénique. A la première de *la Cerisaie*, au cours de l'hommage

(18) Il semble que Tchékhov ait eu une conception très particulière de ce qu'il appelait « un bon vaudeville ». C'était, pour lui, une forme intermédiaire entre le drame et la comédie, s'attachant à mettre en lumière l'absurdité de l'existence. La poétesse Stchepkina-Koupernik (arrière-petite-fille du grand acteur et traductrice renommée, entre autres de Rostand) raconte comment, un jour, elle rentrait d'une promenade avec Tchékhov. Ils furent pris par la pluie et s'abritèrent dans une grange. « J'aimerais écrire un vaudeville, dit l'écrivain : un couple attend dans une grange vide la fin d'une averse; ils sont bruyants, ils rient, font sécher leur para-

à Tchékhov, Némirovitch-Dantchenko lui disait : « Notre théâtre est à un tel point redevable à ton talent, à ton cœur tendre, à ton âme pure, que tu peux dire en toute justice : c'est mon théâtre ». En 1908, dans son rapport sur les dix ans d'activité du Théâtre Artistique, Stanislavski appelait Tchékhov son « co-créateur », tant coïncidaient sa « vérité de la vie » et la « vérité de la scène ». Trente ans après, Némirovitch-Dantchenko reprenait la même pensée. La blanche mouette aux ailes déployées était le blason du Théâtre, elle ornait son rideau, ses publications et ses programmes, et il était appelé couramment « Maison de Tchékhov », comme le Maly était « Maison d'Ostrovski ». Si, en 1932, il reçut le nom officiel de Théâtre Gorki, ce fut à l'encontre de l'histoire, pour des raisons de politique théâtrale.

En 1914 encore, Némirovitch-Dantchenko disait : « Jusqu'ici il ne s'est passé aucune répétition tant soit peu sérieuse où, à propos de ceci ou de cela, ne fut prononcé le nom de Tchékhov ». La sensibilité du public demeurait, elle aussi, tchékhovienne, d'autant plus que la situation politique et psychologique à la veille de 1917 se rapprochait beaucoup de ce qu'elle avait été à la veille de 1905. Après 1917, ce fut fini : cette fois, la révolution était victorieuse.

Tchékhov disparaît alors du répertoire soviétique : il est par trop dissonant. Mais il trouve une large audience en Europe occidentale et aux Etats-Unis où Stanislavski, avec la plus grande partie de sa troupe, fait une tournée de presque deux ans, de 1922 à 1924.

Cependant, en 1928, Némirovitch-Dantchenko, à titre d'essai, reprend *la Cerisaie* à Moscou. Elle est accueillie avec un enthousiasme délirant. Lui-même et les anciens du Théâtre Artistique sont perplexes devant ce succès :

« Nous crûmes d'abord que c'était la réaction d'un public qui vivait encore sur les anciennes traditions. C'eut été compréhensible. Mais non, la salle était remplie au moins pour la moitié d'un public neuf, ignorant tout des anciennes délices du Théâtre Artistique, et qui, cependant, profondément attentif et intéressé, applaudissait. A vrai dire, je ne réussis pas à saisir, dans quelle mesure ce public-là était ému, dans quelle mesure il percevait une vie qui lui était étrangère, à travers un aussi grand poète que Tchékhov... »

---

pluie, ont une explication amoureuse; enfin la pluie cesse, le soleil revient, et voilà qu'il meurt d'une embolie. » — « Voyons! m'étonnai-je. Ce n'est pas un vaudeville! » — « Mais c'est la vie. N'est-ce pas vrai? Nous plaisantons, nous rions, et soudain : crac! c'est la fin... ». Tchékhov a parfois une drôle de manière de présenter des effets comiques. Ainsi, il tenait beaucoup à ce qu'il y eut au Ier acte de *La Cerisaie* un chien, mais voici comment il le décrivait : « Un petit chien aux rares poils ébouriffés, à moitié crevé, aux yeux tristes... » (Lettre à Mme Knipper, 27-11-1903).

Peut-être faudrait-il chercher l'explication dans le fait qu'il s'agissait précisément de l'œuvre d' « un grand poète » qui, tranchant sur le fond lamentable d'une dramaturgie dirigée, standardisée, s'imposait par sa force de vie, celle-ci fût-elle étrangère au nouveau spectateur. Sans doute est-ce cette vitalité du vrai art qui poussa Némirovitch-Dantchenko à entreprendre une révision de Tchékhov. Jadis, il s'était rangé du côté de Stanislavski contre l'auteur. Mais Stanislavski lui-même était-il toujours aussi sûr de sa première interprétation du tchékhovisme, lorsque, vers 1925, il terminait ainsi les pages qu'il lui avait consacrées dans *Ma vie dans l'art :* « Non, le chapitre Tchékhov n'est point terminé; on ne l'a pas encore lu comme il faudrait le lire; on a refermé le livre avant d'en avoir pénétré l'essence. Qu'on le rouvre, qu'on l'étudie et qu'on le lise jusqu'au bout ».

C'est cette nouvelle lecture que, avec l'encouragement posthume de son compagnon d'armes, entreprit l'infatigable animateur du Théâtre Artistique. Il n'était pas question d'une vulgaire « prolétarisation » de Tchékhov qui, d'ailleurs, s'y prêtait fort mal. Si l'ensemble de son œuvre en prose avait pu être versée d'emblée au trésor du « patrimoine populaire », il n'en allait pas de même de son œuvre dramatique, avec son « visage de classe » très prononcé, tout imprégnée d'idéologie et de sensibilité intelliguentes. Un certain marxisme vulgarisateur avait bien essayé de s'emparer, par exemple, du personnage de Lopakhine, pour faire de lui un « homme nouveau », mais telles n'étaient guère les méthodes d'un Némirovitch-Dantchenko.

Il découvre une nouvelle raison d'être fidèle à l'auteur : Tchékhov n'avait-il pas raison quand, à l'encontre du monde entier, il s'indignait qu'on le qualifiât de « maussade », d' « élégiaque », de « triste », de « talent malade », « de chantre de l'âme crépusculaire » ? « *Pourquoi dit-on que je suis « pessimiste » ?* protestait-il. *Quel mot répugnant!* »

Pour quelles raisons Tchékhov se considérait-il comme un optimiste? Après quarante ans de « tchékhovisme », Némirovitch-Dantchenko essaya de relire ses pièces avec les yeux de l'auteur, en y voyant non plus des drames sans issue, mais des comédies. Il commença par *la Cerisaie* qui, jusqu'en 1934, était jouée dans sa première mise en scène. Mais Némirovitch proteste contre la version qui veut y voir une satire de la noblesse déchue; il s'en tient à la représentation teintée d'humour de parasites inoffensifs et de leur entourage grotesque de domestiques et de gouvernantes. En somme, il se rallie à la définition que donne Gorki des drames de Tchékhov : « des comédies lyriques ».

Au centre, Némirovitch-Dantchenko place le rêve de la vie nouvelle, le refus du présent, appuyant sur les notes majeures. Du passé — la cerisaie abattue, — il oriente le sens de la pièce vers l'avenir. Il souligne la réplique de Trofimov au II[e] acte : « *Toute la Russie est notre jardin!* » et celle d'Ania à la fin du III[e] : « *Nous allons planter une nouvelle cerisaie, plus belle...* ». Et, tout à la fin, ce cri de la jeune fille lancé d'une voix vibrante d'espoir : « *Adieu, vieille vie!* ». Ces phrases ont acquis une force de mots d'ordre. Dans le même sens sont soulignées les tirades socialistes de l'étudiant Trofimov ou la profession de foi de Lopakhine, fils de serfs, devenu un être humain. Némirovitch se propose de « placer Tchékhov dans un éclairage nouveau, le libérant d'une sentimentalité qui trop souvent remplace le lyrisme ». « Une simplicité virile », voilà ce que réclame la vie nouvelle - et tel doit être le nouveau « sous-texte » de Tchékhov (19).

Cette interprétation coïncide avec la thèse officielle. Un critique soviétique autorisé voit « le sujet de *la Cerisaie* dans les adieux de la jeune Russie de demain à son passé mourant... La vie ancienne est si près de sa fin qu'elle apparaît désormais comme vaudevillesque, absurde, fantomatique... » Et il se réfère à un mot de Marx : « C'est en riant que l'humanité prend congé de son passé, des formes périmées de la vie » (20).

Depuis, *la Cerisaie* se maintient au répertoire soviétique, parmi les pièces préférées. Le 30 janvier 1944, pour fêter le 40[e] anniversaire de sa première représentation, les créateurs survivants reprennent leurs anciens rôles (Mme Knipper - Ranievskaia, Moskvine - Yépikhodov) ou ceux des personnages plus âgés (Mme Khalioutina, qui avait joué Douniacha, devient Charlotte, et Katchalov-Trofimov choisit Gaiev, qu'avait créé Stanislavski). Le 11 février 1945, *la Cerisaie* qui, de sa création à 1922, avait été jouée 331 fois par le Théâtre Artistique (21), et plusieurs dizaines de fois au cours

(19) Dans cette perspective, il est intéressant de rappeler que dès la première représentation de *La Mouette*, Véra Kommissargevskaia, « la Duse russe », créatrice du rôle de Nina, en fit un personnage « optimiste ». Alors que, selon la tradition ultérieure établie par le Théâtre Artistique et généralement adoptée, Nina revenait au dernier acte en « mouette blessée », Véra Kommissargevskaia lui faisait surmonter sa déception amoureuse grâce à sa foi dans son talent artistique, appuyant sur des phrases comme celles-ci : « Je suis déjà une vraie actrice, je joue avec délices, avec bonheur... » « Je sens que mes forces spirituelles augmentent chaque jour... » « Quand je songe à ma vocation, je n'ai pas peur de la vie... » De même, Sonia, de l'*Oncle Vania* n'était pas interprétée par elle comme une pleureuse, elle acceptait de se sacrifier, parce qu'elle avait une âme forte; elle ne mendiait pas la pitié, mais réclamait la justice. (Cf. Brustein o.c.).

(20) Ermilov : A.P. Tchékhov, 1948.

(21) *La Mouette* a été jouée 64 fois, *L'Oncle Vania*, 263, *Les Trois Sœurs*, 262, *Ivanov*, 80. Avec les 331 représentations de *La Cerisaie*, cela fait, en 24 ans, 1.000 représentations tchékhoviennes, un quart de toutes les représentations données par l'ancien Théâtre Artistique. Précisons qu'il avait monté en tout en ces 24 années, 68 pièces, dont ces 5 pièces de Tchékhov.

de sa tournée à l'étranger, fêtait sa 1.000e représentation, battant le record des spectacles du Théâtre.

Après *la Cerisaie*, Némirovitch « rajeunit » *les Trois Sœurs*. Ici encore, la mise en scène est sensiblement simplifiée. Cette pièce qui, de la lumière printanière, évoluait vers la tristesse automnale, mettra l'accent sur le printemps. La critique soviétique cherche à démontrer qu'en somme, il n'y a rien d'affligeant à ce que les sœurs soient chassées de leur maison, puisque l'une, directrice de lycée, et l'autre, institutrice de village, travailleront désormais pour la collectivité. Sans suivre ces directives, Némirovitch met à la clef de la nouvelle interprétation des personnages la réplique du rêveur oisif Tuzenbach : « *Combien je comprends la nostalgie du travail!... Les temps sont venus, et voici que fonce sur nous une masse énorme, un orage se prépare, puissant, assainissant... Je vais me mettre au travail, et dans quelque vingt-cinq ou trente ans, chacun travaillera. Chacun!...* »

Qui a raison, de Némirovitch-Dantchenko de 1900 ou de Némirovitch-Danchenko de 1940? Le vieux maître a-t-il réussi à faire de *la Cerisaie* et des *Trois Sœurs* des « *pièces alertes, optimistes* », selon le vœu de leur auteur?

Peut-être... Un public neuf, doté d'une sensibilité neuve, une nouvelle génération d'acteurs... Mais qu'il est difficile d'y croire, pour ceux qui, parmi leurs souvenirs les plus chers, comptent les larmes, les délicieuses larmes de bonheur théâtral, que Tchékhov leur a fait verser au Théâtre Artistique de jadis.

Nina GOURFINKEL.

BIBLIOGRAPHIE (1)

Les œuvres complètes de Tchékhov. Edition de 1948 en 24 volumes. 1 vol - drames, 6 vol. - lettres.

Correspondance Tchékhov - Mme Knipper, 3 vol. Moscou 1934.

C. Stanislavski : *Ma Vie dans l'art* (Trad. fr., Paris 1934).

» « *La Mouette* ». Partition scénique. Moscou, 1938.

» *Tchékhov au Théâtre Artistique*. Souvenirs. Discours. Extraits de correspondance (ds *Articles, discours, causeries, lettres*, Recueil. Moscou, 1953).

V. Némirovitch-Dantchenko : *Fragments du passé*. « Academia ». Moscou-Léningrad, 1936.

» « *La Cerisaie* » *au Théâtre Artistique*. Discours prononcé à la Société Tchekhov le 31-1-1929, au 25e anniversaire de la première représentation de la pièce (ds *Annuaire du Th. Art.*, I, 1943).

(1) Sauf indication contraire toutes les publications indiquées sont des éditions d'Etat.

» « *Les Trois Sœurs* ». Introduction à la première répétition lors de la reprise de la pièce en 1940 (ds *Articles, discours, causeries, lettres.* Recueil. Moscou, 1952).
» *Les pièces de Tchékhov au Théâtre Artistique* (*ib.*).
Annuaires du Théâtre Artistique de Moscou, depuis 1943 (souvenirs d'acteurs, documents, etc...).
Nic. Efros : *Le Théâtre Artistique de Moscou,* 1898-1923. Moscou, 1924.
» *C.S. Stanislavski.* Pétersbourg, 1918.
» « *Les Trois Sœurs* ». Pétersbourg, 1919.
» « *La Cerisaie* ». Pétersbourg, 1923.
» *Les pièces d'A. Tchékhov.* Album. 1914.
I. Grémislavski : *La composition de l'espace scénique dans l'œuvre de V. Simov* (décorateur au Théâtre Artistique). Moscou, 1953.
P. Markov et N. Tchouchkine : *Le Théâtre Artistique de Moscou.* Moscou-Léningrad, 1950.
« *Ivanov* ». *Analyse dramaturgique. Histoire du texte et de la composition.* (ds *Annales de la 2e Section de langue et de littérature russes.* Académie des Sciences, v. XXXII, 1927).
Michel Tchékhov : *A.P. Tchékhov.* 1924.
S. Baloukhaty : *Problèmes d'analyse dramaturgique. Tchékhov,* Léningrad, 1927.
Recueil Tchékhov. Moscou, 1929.
G. Sobolev : *Tchékhov.* Articles, matériaux. Moscou, 1934.
Gorki et Tchékhov. Recueil. Moscou, 1937.
G. Sobolev : *Tchékhov.* Articles, matériaux. Moscou, 1934. 1945).
Tchékhov. Recueil de documents. Moscou, 1947.
Archives littéraires. I. Tchékhov. Documents et matériaux. Moscou, 1947.
La Maison-Musée Tchékhov à Yalta, 1951.
V. Ermilov : *La dramaturgie de Tchékhov.* « L'Ecr. sov. », Moscou, 1951.
Tchékhov. Souvenirs de contemporains. Moscou, 1952.

LIVRES FRANÇAIS SUR TCHÉKHOV (1)

Jules Legras : *Au pays russe.* Ouvrage couronné par l'Ac. Fr. Paris, A. Colin, 1895.
Ivan Strannik : *La pensée russe contemporaine.* Paris, A. Colin, 1903.
Ossip Lourie : *La psychologie des romanciers russes du XIXe siècle.* Paris, Alcan, 1905.
Serge Persky : *Les maîtres du roman russe contemporain.* Paris, Delagrave, 1912.
Edm. Jaloux : *Figures étrangères,* 1re série. Paris, Plon, 1925.
H.B. Duclos : *Anton Tchékhov. Le médecin et l'écrivain.* Thèse. Montpellier, 1927.
Daniel-Rops : *Carte d'Europe.* Paris, Perrin, 1928.
Irène Nemirovsky : *La vie de Tchékhov.* Avant-propos de J.J. Bernard. Paris, A. Michel, 1946.
S. Michelson : *Les grands prosateurs russes.* Préface de St. Fumet. Paris, La jeune Parque, 1946.
Elsa Triolet : *L'histoire d'Anton Tchékhov.* Les Editeurs réunis, Paris, 1954.

(1) Voir aussi Bibliographie p. 345 N° 1384 - 1387.

RENCONTRE AVEC STANISLAVSKI

Ces "Notes" inédites furent écrites par Louis Jouvet, alors régisseur des trois scènes du Théâtre des Champs-Élysées (direction Jacques Hébertot) lors des représentations données au Grand Théâtre par la Compagnie du
THÉATRE ARTISTIQUE DE MOSCOU
en 1922.

Dîné samedi (1) avec Stanislavski et Hébertot. Stanislavski a passé son après-midi à rendre visite dans Paris à Fabre, à Copeau et à Antoine. Il paraît que la visite chez Antoine fut particulièrement émouvante. Pour Copeau, il a reçu Stanislavski à l'Ecole du « Vieux-Colombier » au milieu des élèves qui étaient en train de faire de la broderie. Hébertot dit : « Cela avait tout-à-fait l'air de la visite de l'Evêque au Couvent. Les Elèves auront ce soir des pruneaux au dessert en l'honneur de la visite de l'Evêque ».

Stanislavski au dîner a été, comme à son ordinaire, extrêmement sobre, quoi qu'il ait un appétit remarquable : il craint, dit-il, d'engraisser. A aucune des boutades d'Hébertot il ne bronche; peut-être ne saisit-il pas bien cette tournure d'esprit, ou peut-être ne veut-il pas y participer. Il donne toujours l'apparence d'une grande indulgence, d'une extraordinaire simplicité et d'une authentique bonté. Il parle de son fils à un moment donné, qui est tuberculeux, et qu'il va emmener en Suisse : « C'est pour cela, dit-il, que j'ai fait cette tournée. Il est tuberculeux et il lui faut la Suisse pour le sauver. Je n'aurais pas pu payer une pension suisse, aussi j'ai entrepris cette tournée. C'est aussi grâce à lui que j'ai pu partir de Moscou ». Il dit cela très simplement, et l'on sent qu'il lui sera désormais difficile d'être atteint en apparence par quelque chose. Il y a en lui aussi une fermeté et une solidité remarquables. Il dit : « Les théâtres vont fermer à Moscou, en particulier l'Opéra. Les théâtres fermeront bientôt à Berlin, car l'Allemagne va subir le même affaissement que la Russie. Il n'y a plus qu'un pays où l'on puisse espérer encore quelque chose pour le théâtre et c'est la

(1) Le 2 décembre 1922.

France ». Hébertot lui propose de créer aux « Champs-Elysées » un Centre International d'Art Dramatique dont il serait le chef; il semble intéressé par ce projet. Il parle de recommencer sa vie. Il dit un peu plus tard dans la conversation : « Il n'y a plus de théâtres, parce que les théâtres sont trop nombreux et qu'ils ont tous un ou deux très bons acteurs. Il faudrait que tous ces bons acteurs travaillent ensemble ». Il dit encore : « Au point de vue théâtral, l'abonnement est un mauvais système, parce que cela commande le travail ». Il y a comme un bon sens émanant de tout ce qu'il dit, et il paraît d'une très grande loyauté avec lui-même et avec les autres. Il parle de la politique dont il n'a pas voulu jusqu'ici dire un mot. Il raconte les nombreuses réunions communistes auxquelles il a dû participer, et une d'entre elles où l'on expliquait au peuple comment il avait droit lui aussi à la beauté et à l'art. « Tout le monde a le droit d'être acteur ». Lorsqu'on l'a prié de monter à la tribune pour s'expliquer à son tour et dire ce qu'il en pensait, il a ouvert le piano qui était sur l'estrade et a prié un des spectateurs d'en venir jouer, car ce spectateur avait droit à la beauté comme les autres, et il a demandé qu'on empêchât un spectateur de sortir car, disait-il, lui aussi a le devoir d'entendre la musique que l'autre va faire. Le musicien a droit au public ! Mettez, dit-il, des soldats à la porte pour empêcher les spectateurs de sortir. Il dit que durant les débuts de la révolution le public, dès les premiers jours très mauvais, est devenu, au bout de quelque temps excellent; que ce public s'est formé très rapidement et qu'ils n'ont jamais joué devant un public aussi beau, mais que maintenant ces auditeurs ne sont pas fameux.

Il parle de ses anciens machinistes qui ont la plupart été tués à la guerre et qui étaient des gens qui vivaient avec la troupe, des gens à qui lui-même comme ses acteurs allaient demander leur opinion sur un rôle ou sur une pièce. Il raconte le voyage qu'il fit à Berlin en 1913 avec ses machinistes et l'attitude des machinistes allemands de Max Reinhardt qui méprisaient ostensiblement son personnel et son organisation. — Rien n'avait été fait —. Il dit : J'ai été trouver les machinistes et je leur ai dit qu'il était impossible de faire ce qu'il y avait à faire, mais que cependant il fallait qu'ils le fissent, et en quatre jours ces machinistes exécutèrent les cinq ou six décors qu'il y avait à faire, à l'admiration du personnel allemand qui, à partir de ce jour, traita ses machinistes avec une considération particulière, et qui, à deux reprises leur offrit un dîner en marque d'amitié.

Au cours du dîner, et à la suite d'une demande d'Hébertot, il explique les dimensions et les plans de la scène du Théâtre

Artistique de Moscou : Il y a 1.100 places, la scène a 18 mètres d'ouverture et 30 mètres de profondeur. D'un bout de crayon qu'il a dans sa poche, il dessine d'une main ferme et très nettement les plans de la scène.

Nous allons ensuite au Théâtre où je l'accompagne dans une baignoire pour assister aux danses des Demoiselles Duncan.

Une fois installé dans la loge avec lui, il me demande des jumelles pour regarder le spectacle, et il me pose quelques questions sur ce que je fais, depuis combien de temps je suis au théâtre? Comme j'essaie de ramener à une plus juste mesure les éloges outrés qu'on lui a faits de moi comme acteur, je lui explique que je ne peux pas être un grand acteur étant donné l'insuffisance de masque et la particularité de mon physique. Il me répond : cela ne fait rien il n'est pas nécessaire d'avoir un physique pour être un bon acteur. Comme je lui dis que je suis en train d'étudier *la Mandragore,* il me répond : « Je connais cela ». Et à ma question : « Qu'en pensez-vous? » il réfléchit un instant et me répond : « Voyez-vous dans toutes les œuvres il y a quelque chose d'humain; c'est cela qu'il faut gratter et accrocher pour le montrer et le faire sentir. Sans cela, on fait une chose parfaite peut-être, mais froide ». Je lui demande s'il n'a jamais monté de spectacles rapidement, et il me répond : « Oh oui! Avant le Théâtre Artistique, j'ai monté beaucoup de pièces en quinze jours. J'ai joué le rôle du « Tsar Fédor » en deux jours. Il dit encore : « Quand je monte une pièce, je cherche toujours le miracle. » Et comme je lui demande ce qu'il veut dire, il poursuit : « Il y a, une fois que l'auteur a écrit son texte, un autre travail qui consiste à créer quelque chose avec ce texte. Le metteur en scène, le régisseur, le peintre, les acteurs se réunissent et par ce travail commun s'accomplit ce que je vous dit : le miracle ». Il me demande pourquoi j'ai quitté Copeau, et lorsque je lui ai expliqué que je suis parti parce que je crois que je ne lui étais plus utile véritablement et qu'au contraire j'étais pour lui une source d'irritations, je lûi demande pourquoi ses acteurs l'ont quitté? (Meyerhold). Les raisons pour lesquelles ils sont partis sont ou des questions d'argent ou parce que ces acteurs prétendaient à jouer des rôles plus importants que ceux pour lesquels Stanislavski les jugeait dignes. Ils préfèrent, dit-il, être les premiers à la campagne, plutôt que d'être le dixième ou le quinzième chez moi. Un peu plus tard, il me parle encore du *miracle.* Il me raconte que lorsque la pièce de Tchékhov fut créée par Loujski, quand Loujski a fait son personnage, Tchékhov s'écria : « Voilà justement ce que je voulais et que je n'ai pas pu écrire : c'est admirable! »

A la conférence gratuite du lundi 4 décembre au Théâtre avec Antoine et Copeau, il est d'une extrême simplicité et bonhomie. On ne le sent pas tellement ému. Il leur répond très simplement et remercie le public, et il dit à un moment dans cette allocution que, quoique ses acteurs et lui parlent russe, le public comprendra quand même, car ils parlent surtout le langage de l'humanité et que le mot n'est qu'une partie et qu'une forme de cette langue.

Le soir de cette conférence les bagages ne sont pas encore arrivés : il y a un conciliabule qui se tient au café en face du Théâtre avec, au milieu de ses acteurs, Stanislavski mangeant sur une assiette une pomme qu'il épluche minutieusement. On parle et on s'explique avec une lenteur minutieuse. Comme nous déclarons qu'il faut absolument jouer demain soir, ils se mettent à calculer très minutieusement le nombre d'heures qui restera si les bagages arrivent à 11 heures, 12 heures, 2 ou 3 heures, etc... c'est un petit jeu de progressions qui m'amuse énormément encore que je sois très fatigué.

En définitive, il faut au moins, disent-ils, sept heures pour maquiller les figurants et les habiller, car il faut sortir les costumes, les repasser, habiller et maquiller les figurants, les démaquiller et les déshabiller à nouveau; il faut qu'ils aient une heure de repos, puis il faut alors les préparer réellement pour le soir. Tout ceci me semble un peu enfantin devant une situation aussi grave encore que très sympathique. Bref, nous attendons le lendemain les décors jusqu'à six heures du soir. Le grand rideau de fer du théâtre est ouvert, et le froid glace le plateau. Je suis là sur le plateau en attendant Stanislavski qui y vient aussi, nu-tête. Hébertot entre avec son pardessus et son chapeau, ce dont il n'a pas l'habitude, mais il le fait de peur d'avoir froid, et il dit à Stanislavski : « Mettez votre chapeau ». Stanislavski répond : « J'ai déjà pris mon pardessus; c'est comme cela que commencent les mauvaises habitudes. Je vais mettre mon chapeau et puis ce sera une tradition perdue ».

A six heures les décors sont là et l'on joue à 8 heures 1/2 au lieu de 8 heures. Tout le monde est parfaitement prêt, et les choses se passent aussi correctement que possible pour les figurants, les musiciens et les acteurs. Le public applaudit frénétiquement. Je n'ai rien vu, car je suis très fatigué et trop occupé sur le plateau.

Louis JOUVET.

COMMUNICATIONS

TRIBOULET

ACTEUR ET AUTEUR COMIQUE DU DERNIER QUART DU XVᵉ SIÈCLE

La notice que j'ai donnée sur Maître Mouche (1) ramène l'attention sur Triboulet. Je rappelle que mon point de départ fut, dans les *Vigiles Triboulet* (vers 1480) du *Recueil Trepperel* publié par Eugénie Droz en 1935, le qualificatif qui lui est appliqué trois fois de :

Lieutenant de Maistre Mouche

ou de son « mignonnet ».

Ce terme ne peut que désigner son remplaçant, son favori, sa doublure, son sous-directeur de troupe, auquel s'ajoutera, nous le verrons, sa qualité d'auteur, qui lui est propre.

Il s'agit d'un personnage important, qui doit faire son entrée désormais dans les Annales du théâtre comique. Rien de commun avec Triboulet, le fou de cour, si connu par *le Roi s'amuse*. Un nom de guerre probablement, comme celui de son maître. Il n'en est pas moins un Sot, puisqu'il figure dans une Sottie, mais pas un fou au titre d'office, ayant bouche en cour. Ce que nous savons de lui peut être glané dans les *Vigiles Triboulet*, nous dirions l'enterrement, où il est supposé apporté mort sur la scène, bien qu'il y ait lieu de le croire parfaitement vivant et qu'il soit même probablement l'auteur de la pièce, où il est souvent loué et parfois blasonné.

Comme acteur nous apprenons que son principal rôle fut celui de l'avocat Pathelin, qui date de 1464, sans doute et qu'il joua maintes fois, peut-être fut-il le créateur de ce rôle déjà célèbre, d'après les documents judiciaires, dès 1470. Il y parlait « divers langages » (v. 231) :

Latin, picquart, flamant, françoys.

Il est tellement identifié à ce rôle, comme notre cher Jouvet à celui de Knock, que les Sots estiment que (v. 241-2) :

Le mignonnet
Du sot renommé Maistre Mouche

(1) RHT, N° 3, 1954, p. 146.

ne saurait être enseveli si ce n'est (v. 253-4) :

De la Farce de Pathelin
Cousue de corne de belin

ce qui est difficile à imaginer, même s'il en existait, comme il est possible, des *rolets* allongés. J'en ai vu de tels aux Archives de Liège, mais pour le théâtre scolaire des Jésuites au XVII[e] siècle.

Autres rôles de son répertoire : « le povre souffreteux » de *Poitrasse* (pièce perdue), *la Farce des amoureux* (la 9[e] de mon recueil), *la Filerie* « tendrete », également perdue.

Il était si célèbre, ce Sot, Lieutenant de Maître Mouche, qu'il est appelé au Palais Royal — on peut, vers 1470, hésiter entre celui de la Cité, le Louvre et l'Hostel Saint Pol, rue Saint Antoine — pour se produire à « la Feste des Roys », donc à l'Epiphanie, un 6 janvier.

Sans doute est-ce là, mais non pas à cette fête qui ne convenait guère, qu'il récita (v. 270) :

La belle dame sans mercy.

charmant poème un peu précieux d'Alain Chartier, lequel datait au moins d'un demi-siècle et était donc encore en vogue.

Mais il n'est pas seulement un interprète, comme le sera plus tard le grand Farceur qui se dénomme Molière, il est auteur, et plus abondant encore, puisque (v. 226) :

Fist quatre cens moralitez.

ce qui me paraît une singulière exagération, voire une galéjade et (v. 227-229) :

Autant de farce fist encore
Que on a mises en inventoire.
CROQUEPIE
Puis de (sotties) grant foyson.

Comme Molière aussi, les Sots disent qu'il mourut en jouant, mais c'était pour avoir trop bu; ici l'on se retrouve dans la donnée légendaire, dont participe hélas! notre Rabelais jusque dans son *Epitaphe* par Ronsard, le Triboulet ivrogne qui hume le piot et dont on chantera « la rouge letanie », le service du vin (2).

En bref il survivra et ce sera son oraison funèbre prononcée par Sotie, jouée par Rossignol, autre sot célèbre (v. 309-315) :

Mains Sots en auront (...) à faire
Car c'estoit ung sot autentique,
Prest à jouer et à tout faire,

---

(2) Eugénie Droz (p. 238, dernière note) n'a pas su interpréter ce terme, non plus que l'abbé Leroquais. C'était le curé de Meudon qu'il fallait consulter.

Tant en lourdoys (3) *qu'en rethorique,*
Car, pour ung sens alegorique,
Il faisait rage d'exposer.

Ce qui veut dire, si je comprends bien, qu'il était familier non seulement avec la Farce, la Sottie, la Fatrasie, mais avec les graves Chants royaux à interpréter en un sens allégorique ou encore tropologique (moral).

C'est pourquoi je demande l'accès du Panthéon des auteurs-acteurs du dernier quart du xv[e] siècle pour Triboulet, le lieutenant et le mignonnet de Maistre Mouche.

Gustave COHEN.

---

(3) « En lourdois » semble désigner un rôle comique accompagné d'une mimique grotesque. Les Poitevins font un grand succès à Jean Formond, sacristain de Notre-Dame-la-Petite, dans le dernier quart du XVI[e] siècle (Cf. G. Cohen, *Mise en scène*, p. 235)

Qui dansoit fort bien *en lourdois*
De sa myne, bouche et des doigts
Il faisoit tout le monde rire.

Godefroy (F.). — *Dictionnaire de l'ancienne langue française :*
1. Lourdois, s.m., lourdaud, imbécile.
2. Lourdois, lourdoys, s.m., esprit lourd, petit esprit, et aussi esprit simple et naïf; ou langage grossier, manière d'agir et de parler rustre.
— en lourdois, grossièrement.

LA MAGIE DU PONT-NEUF

Au cours de la très belle exposition des *Richesses de la Librairie française* qui s'est tenue au mois d'avril 1954 à la Fondation de Salomon de Rothschild, nous avions remarqué un manuscrit intitulé *La Magie du Pont-Neuf.* Grâce à l'extrême obligeance de son propriétaire, M. Paul Jammes, dont nous le remercions vivement, nous avons pu examiner ce manuscrit à loisir.

Il est intitulé *La Magie du Pont-Neuf où sont contenus les jeux et subtilités des bateleurs.* Il se présente sous la forme d'un petit in-8 de 316 pages plus 5 ff non chiffrés pour la table; reliure en ancien veau brun. Il est d'une écriture serrée, mais très lisible. La date de ce manuscrit doit être fixée entre 1643, car il est postérieur à la mort de Louis XIII et 1666, car il est antérieur à la mort d'Anne d'Autriche.

Il est divisé en six livres, dont le premier est une sorte de prologue, où l'on voit un provincial naïf à qui deux parisiens font visiter la capitale et notamment le Pont-Neuf; le campagnard s'émerveille des tours et prouesses des bateleurs et illusionnistes, qui sont décrits avec un réalisme amusant. L'ouvrage ne nous apprend malheureusement rien sur l'histoire des bateleurs du Pont-Neuf, successeurs de Mondor et de Tabarin.

Les cinq derniers livres, sous forme de conversations, donnent l'explication de nombreux tours de prestidigitation, ainsi que des notions de magie, d'astrologie et de chiromancie.

Soixante-huit figures à la plume illustrent le texte et révèlent les « trucs » employés par ces habiles manipulateurs pour faire disparaître et réapparaître à leurs gré des anneaux, jetons, etc. A ce titre, ce manuscrit intéresse l'histoire de la prestidigitation. Nous serions curieux qu'un des modernes disciples de Robert Houdin nous dise, du point de vue technique, si les subterfuges employés sous la Fronde sont encore utilisés.

Georges MONGREDIEN.

MADAME DE RUTE-RATTAZZI, CHARLES DULLIN ET LUGNÉ-POË

Dans ses *Souvenirs et Notes de travail d'un acteur* (1), Charles Dullin écrit, parlant de son oncle Charles, frère de sa mère, et de la découverte qu'il fit un jour d'un dossier le concernant : « Il y avait dans ce dossier... quelques mots écrits de la main de mon oncle sur une page arrachée à un livre de comptes relatant ses équipées à Aix-les-Bains où il jouait des comédies dont il était l'auteur avec une certaine Rattazzi célèbre pour sa beauté ».

Et Lugné-Poë, dans *Acrobaties :* « Madame de Ruth Rattazzi, qui dirigeait la *Revue internationale* me demanda de jouer chez elle une pièce espagnole d'Etchegaray : *Le grand Galeoto*, ce qui n'était pas pour me déplaire. Au moins, un Espagnol, Etchegaray, se trouvait inscrit aux fastes de l'Œuvre ».

Cette Rattazzi, « célèbre pour sa beauté » et « Madame de Ruth Rattazzi » (3), sont une même personne, Marie Studehlmine Laetitia, petite-fille de Lucien Bonaparte et de sa seconde femme Madame de Bleschamp. Anglaise de naissance (la fille de Lucien ayant épousé Sir Thomas Wyse) (4), devenue par son premier mariage, comtesse de Solins et française, par le second, comtesse Rattazzi et italienne, par le troisième comtesse de Rute et espagnole; reniée par Napoléon III et s'obstinant à porter le nom de Bonaparte, elle incarnait disait-elle, l'union latine. Passionnée de théâtre, elle joua un rôle important dans l'introduction en France de pièces espagnoles et portugaises. A Aix où elle était exilée par ordre de Napoléon III, elle avait, selon le témoignage d'Olympe Audouard (5), joué la comédie dans des représentations de bienfaisance à son joli théâtre du Chalet; c'est alors qu'elle avait eu pour partenaire et collaborateur l'oncle de Dullin. Le répertoire consistait en comédies mondaines, proverbes, etc... Sa liaison tapageuse avec Ponsard, alors qu'elle s'appelait encore Madame de Solms et s'était promue Princesse, l'avait confirmée dans son goût pour le théâtre (6). Lorsque, devenue veuve pour la troisième fois, elle s'installe à Paris, elle donne des représentations sur son théâtre privé. Cette fois ce sont des pièces traduites d'Etchegaray, Ennès, Chagas, adaptées par elle ou du moins sous son nom et publiées dans sa revue : *les Matinées espagnoles* qui deviennent ensuite *La nouvelle revue internationale*. A sa troupe d'amateurs, elle adjoint parfois des professionnels ou fait appel à toute une compagnie dramatique, à l'Œuvre, par exemple. Elle eut même dessein d'ouvrir à Paris un théâtre voué au répertoire étranger. *Le Bulletin de la société d'études italiennes* du 23 octobre 1897, p. 3, annonce : « Le Théâtre International fondé sous le patronage de Madame Rattazzi de Rute, de M. Sarcey, H. Fouquier, E. Faguet, donnera une fois par mois aux Bouffes du Nord, les chefs d'œuvre dramatiques des littératures étrangères, surtout de l'Espagne et de l'Italie ».

On n'est pas étonné de voir H. Fouquier, toujours plein de sym-

(1) Lieutier, 1946, p. 16.
(2) Librairie Gallimard, s.d. (1931), p. 158.
(3) Elle n'a jamais porté ce prénom biblique, mais signait Rute-Rattazzi ou Rattazzi de Rute du nom de ses deux derniers maris. Sa revue est la *Nouvelle Revue internationale*.
(4) Un de ses frères est le félibre William Bonaparte-Wyse.
(5) *Voyages à travers mes Souvenirs*, 1884, E. Dentu, in-16.
(6) Cf. A. Parménie et C. Bonnier de La Chapelle : *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs : P.J. Hetzel*. Albin Michel, 1953, pp. 237, 435-53.

pathie pour les littératures méridionales, Sarcey et Faguet, hostiles à l'Ibsénisme, patronner l'entreprise. Le moment est favorable; Lugné-Poë lui-même se réjouit de cette incursion dans le Midi. On aspire, en France, à sortir des brumes nordiques et l'on souhaite un théâtre qui fasse plus de place à l'action. Albert Lacroix dans un article des *Matinées espagnoles* annonce : « On aura ainsi un retour vers ce qui est l'essence vraie de tout théâtre : la sincérité, l'émotion, le développement d'une passion, l'emportement de l'action dans la bataille de la vie ou la peinture fidèle d'un caractère... Un souffle emporté anime le théâtre espagnol » (7).

Malgré le patronage de qualité qu'il s'était assuré, le Théâtre International ne put se soutenir.

On doit à Madame de Rute la création à Paris de deux comédies portugaises, et d'un drame espagnol :

Un divorce, d'Antonio Ennès qu'elle avait adapté et fait jouer à l'Hôtel d'Aquila le 10 octobre 1878, fut créé à Paris le 20 mai 1896 et repris le 14 février 1898 (8).

La quenouille d'Hercule, de Manuel Pinheiro Chagas qu'elle traduisit en collaboration avec Henry Faure fut créée également le 20 mai 1896 (9).

Le grand Galeoto d'Etchegaray fut joué deux fois à Paris dans la même saison, dans deux adaptations différentes. Madame de Rute qui l'avait traduit en avait donné lecture dans de petites réunions; elle l'avait fait jouer sur son théâtre en miniature par des amateurs et avait même espéré le faire jouer à la Comédie Française; mais les dissensions entre Coquelin et la Comédie avaient fait échouer le projet. Sollicitée par Gabriel Martin, elle avait accepté de donner la pièce au Théâtre des Poètes de Charles Léger; or c'est dans la traduction de Schurman et Lemaire qu'elle y fut représentée le 11 avril 1896. Pour confondre les adaptateurs qui, disait-elle, avaient mutilé l'œuvre, elle entreprit d'en donner une représentation intégrale; ce fut celle dont parle Lugné-Poë, le 20 mai (10).

En 1899, on célébra à Paris le centenaire de la naissance d'Almeida Garrett, le vrai créateur du théâtre portugais. Madame de Rute lui consacra une étude dans sa revue (11), mais il ne semble pas qu'elle ait songé à monter une de ses œuvres. C'est seulement en 1902, l'année de la mort de Madame de Rute, qu'un nouveau groupement, le Théâtre des Latins, dont l'animateur est A. Bour, monte Frère Luis de Souza (12).

Quant au théâtre espagnol, c'est dans la langue d'origine que les Parisiens peuvent l'apprécier en 1898 et 1900 avec la venue des grands acteurs Maria Guerrero et Diaz de Mendoza.

Renée LELIÈVRE.

---

(7) 15 juillet 1897, Nouvelle Revue internationale : *de l'Internationalisme littéraire.*

(8) Publié chez Jouaust 1878, in-12. Une nouvelle édition paraît s.d. Librairie de la Nouvelle Revue internationale, gd in-8. Dans une préface à l'édition de 1878, Mme Rattazzi assurait qu'il existait au Portugal « des Victor Hugo, des Lamartine, des Thiers, des Dumas, des Janin, des Augier ».

(9) Publié sous le nom d'Henry Faure comme seul traducteur à Moulins. Crépin-Lebrond, 1904, in-16.

Henry Faure semble avoir été le traducteur attitré de Chagas. Il traduit, fait jouer à Moulins et publie *Le fiancé d'Elvire* et *Lueur d'espoir,* épisode du siège de Paris.

(10) Lugné-Poë, après s'être félicité qu'Etchegaray soit ainsi inscrit parmi les auteurs de l'Œuvre, ajoute : « Le petit soutien de cette représentation paya les frais des *Soutiens de la Société* ». Ainsi les promoteurs d'un théâtre méridional avaient finalement travaillé pour Ibsen.

(11) Nouvelle Revue internationale, 15 février 1899, *Garrett à Paris.*

(12) La pièce paraît dans la traduction de Maxime Formont à Livourne en 1904.

En 1898, la mode est au Portugal. En mai, on a célébré, dans le monde entier, l'anniversaire de l'ouverture de la route des Indes.

POUR UN INVENTAIRE
des
Affiches de Théâtre

(suite)

(Voir *Revue Histoire du Théâtre*, 1951, III - 1953, III)

AFFICHES
CONSERVÉES AUX ARCHIVES DE LA MARNE
(XVIIe-XIXe s.)

*Nous ne redirons pas ici ce que l'histoire peut attendre des affiches, nous en étant expliqué longuement dans la Préface du tome I de l'*Inventaire des affiches conservées aux Archives de la Marne (1). *Nous ne reviendrons pas non plus sur les méthodes de catalogage, mais on nous permettra seulement d'indiquer que les notices que nous avons consacrées aux affiches concernant le théâtre ont été étendues afin d'y faire figurer le plus grand nombre d'éléments utiles à son histoire.*

Sur les 15 *affiches que nous présentons ici trois ont trait à la législation du théâtre : interdiction ecclésiastique d'assister à des spectacles* (1680), *réorganisation sous la Révolution. Les autres servirent à l'annonce de représentations tant à Reims, qu'à Vertus, Vitry-le-François et au Camp de Châlons. Une en langue néerlandaise n'a pu être localisée, mais grâce à l'aide de M. C. Tihon, archiviste général du Royaume de Belgique, que nous tenons à remercier tout particulièrement, nous sommes cependant en mesure de fournir outre sa traduction, quelques éléments la remettant en son cadre :*

« Avec l'autorisation du magistrat, on représentera au théâtre de cette ville, pour des prix, l'Innocence souffrante de Crispus, fils de Constantin, empereur romain et la Cruauté punie de l'impératrice Fausta; laquelle représentation débutera le 20 *septembre* 1773, *par les Amateurs de l'art poétique de la paroisse de »*.

Il s'agit en l'espèce d'une traduction par le poète bruxellois du XVIIIe *siècle, J.F. Cammaert, d'une tragédie latine de l'humaniste Nicolas Vernulaens* (1585-1646), *intitulée* Crispus.

Bien que restant dans l'ignorance de la localité où eut lieu la représentation annoncée pour le 20 *septembre* 1773, *nous avons néanmoins la certitude que cette pièce fut jouée en* 1787, *à Deerlijk (Flandre occidentale) et à Stekene (Flandre orientale).*

René GANDILHON.

1. — Ordonnance de Messieurs les vénérables doyen, chanoines et chapitre de l'église cathédralle de Chaalons. [*Défense aux ecclésiastiques d'assister aux spectacles et comédies donnés par une troupe*

(1) Châlons-sur-Marne, 1953, in-4°.

Deffenses du Chapitre le Siege vacant aux Ecclesiastiques d'aller à la Comedie.

[...]6. 7.[bre] 1680.

[...]tre I.[re]

[...]6.

ORDONNANCE

DE MESSIEURS LES VENERABLES DOYEN, CHANOINES ET CHAPITRE DE L'EGLISE CATHEDRALLE DE CHAALONS.

SUR ce qui Nous a esté representé qu'une Trouppe de Comediens estoit arrivée en cette Ville, qui se disposoient à joüer dés ce jourd'huy, & qu'il seroit à souhaitter que tous les fidelles s'abstinssent de tels divertissemens, dequoy ils ne peuvent mieux estre persuadés que par l'exemple des Ecclesiastiques ausquels les Spectacles [...] Comedies sont plus particulierement deffendues par les saints Canons NOUS Doyen, Cha[...]nes & Chapitre de Chaalons, desirans travailler d'autant plus à maintenir la Discipline [...]clesiastique, que la Juridiction Spirituelle du Diocese Nous est devoluë par la vacance du [...]ge; Avons fait tres expresses inhibitions & deffenses à tous Prestres, Clercs, & Eccle[...]stiques, tant seculiers que Reguliers de cette Ville & du Diocese, de se trouver ausdites [...]medies. sous les peines de Droit, & d'estre procedé contre les contrevenans suivant la [...]ueur des Canons Enjoignons à tous Curez & Pasteurs d'exhorter leurs Parroissiens de s'abstenir [...] divertissement si contraire à la gloire de Dieu, à la sainteté de la Religion, & au salut [...] leurs ames: Et sera la presente Ordonnance envoyée aux Doyens Ruraux & par tout où il [...]artiendra pour estre notiffiée à tous les Diocesains, à ce que personne n'en ignore. Fait audit [...]apitre le Vendredy 6. jour de Septembre mil six cens quatre-vingt. Signé, DOMBALLE, [...]retaire dudit Chapitre.

Collationné

Archives de la Marne

de comédiens arrivés à Châlons et exhortation aux fidèles d'avoir également à s'en abstenir]. - S.l., [*Châlons-sur-Marne*], [1680, 6 *septembre*], 28 x 20 *cm, blanc* (*G* 409).

2. — Par permission de Monsieur le lieutenant général de police. Les comédiens donneront aujourd'hui mercredi 14 octobre 1772, à cinq heures précises pour finir à huit, Silvain, opéra qui a été demandé, suivi de Nanette et Lucas, opéra en un acte. A samedi Hypermnestre, tragédie. En attendant L'amoureux de quinze ans... [*Encadrement comportant : un écu aux armes de France, entouré de deux personnages l'un tenant un sceptre et une épée, l'autre un masque et une trompette; divers instruments de musique*]. - [*Reims*], *impr. Jeunehomme*, 1772, 14 *octobre*, 52 x 42 *cm, blanc* (*n° Prov.* 31743).

3. — Par permission de Monsieur le lieutenant général de police. Les comédiens donneront aujourd'hui jeudi 12 novembre 1772, à cinq heures précises pour finir à huit, Zaire, tragédie de M. de Voltaire; suivie des Pescheurs, opéra bouffon en un acte; musique de M. Gosset... En attendant Pigmalion, scène lyrique, par M. J.-J. Rousseau de Genève... [*Encadrement comportant : un écu aux armes de France, entouré de deux personnages l'un tenant un sceptre et une épée, l'autre un masque et une trompette; divers instruments de musique*]. - [*Reims*], *impr. Jeunehomme*, 1772, 12 *novembre*, 52 x 42 *cm, blanc* (*n° prov.* 31741).

4. — Met verlof van 'E. Magistraet. Op het schauwburg deser Stad zal vertoont worden omprysen de Lydend onnooselheyd van Crispus, soon van Constantinus, Rooms keyzer, ende de gestrafte vreedheyd van de Keyzerinne Fausta, welk Tonneel zal geopent worden den 20 september 1773, door de Rym-konst-minnende Liefhebbers der prochis van [*en blanc*]. [*Entourage formé de guirlandes entrelacs et instruments de musique; l'affiche est rognée sur tous ses côtés*]. - *S.l.*, 1773, 20 *septembre*, 35 x 23 *cm, jaune* (*n° prov.* 30540).

5. — Par privilège de S.A.S. Monseigneur le duc de Bourbon. Les comédiens donneront aujourd'hui mercredi 28 septembre 1774, à cinq heures, la première représentation de La Feste du chasteau, opéra en un acte de M. Favart... précédé des Fourberies de Scapin... [*Encadrement comportant : un écu aux armes de France, entouré de deux personnages l'un tenant un sceptre et une épée, l'autre un masque et une trompette; divers instruments de musique*]. - [*Reims*], *impr. Jeunehomme*, 1774, 28 *septembre*, 52 x 42 *cm, jaune* (*n° prov.* 10874).

6. — Par permission de Monsieur le lieutenant général de police. La troupe des Enfans brabançons, élèves du sieur Bernardi, donnera aujourd'hui jeudi 2 mai 1776, Les trois sultanes, comédie en vers et en trois actes mêlée d'ariettes, suivie du Couronnement de Roxelane, ballet pantomine, précédé des Pescheurs, opéra bouffon en un acte. Au premier jour Le déserteur ou la fée bienfaisante... [*Encadrement comportant dans la partie supérieure un écu aux armes de France et sur les côtés, deux personnages de la comédie*]. - [*Reims*], *impr. Jeunehomme*, 1776, 2 *mai*, 42 x 34 *cm, orange*, (*n° prov.* 31742).

7. — Loi relative aux spectacles, donnée à Paris le 19 janvier 1791. - *Chaalons* [*sur-Marne*], *impr. Depinteville-Bouchard*, 1791, 19 *janvier*, 43 x 35 *cm, blanc*, (*n° prov.* 5847).

8. — Commission d'instruction publique. Spectacles. Extrait des registres des arrêtés du Comité de Salut public de la Convention nationale du dix-huitième jour du mois prairial, an deux de la République française, une et indivisible. Le Comité de Salut public... [*charge la Commission de l'Instruction publique de la régénération de l'art dramatique et de la police morale des spectacles; la Com-*

mission fait appel dans ce but le 5 *messidor an II aux artistes, directeurs et entrepreneurs de spectacles, enfin aux écrivains patriotes dont « elle interroge le genre, sollicite les talens, s'enrichit de leurs veilles, et désigne à leurs travaux le but politique vers lequel ils doivent marcher* »] - [*Paris*], *impr. de la Commission d'Instruction publique, an II,* 5 *messidor* (1794, 23 *juin*), 52 x 41 *cm, blanc* (*n° prov.* 5938).

9. — MM. En exécution du règlement du 25 avril, confirmé par le décret impérial du 8 août 1807, les Artistes dramatiques et lyriques, sous la direction de M. Defoye, breveté de Son Exc. Mgr le Ministre de l'Intérieur, donneront jeudi 21 juillet 1808, au bénéfice de Mme Adèle, une première représentation de François Ier ou la Fête mystérieuse, opéra nouveau en 2 actes et en vers de MM. Chazet et Séwrin, musique de M. Kreutzer... précédé du Volage ou le Mariage difficile, comédie nouvelle en 3 actes et en prose du Théâtre de l'Impératrice, par M. Caigniez... Le spectacle sera terminé par une première représentation Des pages du duc de Vendôme opéra-vaudeville nouveau en un acte de MM. Dieu-la-Foi et Gersin... - *S.l.,* 1808, 21 *juillet,* 28 x 20 *cm, blanc* (*n° prov.* 11233).

10. — La troupe de Rheims, sous la direction de M. Braban et de Mlle Sophie Defoye, directeurs brevetés par S. Exc. le Ministre de l'Intérieur, pour le 5e arrondissement, a l'honneur de prévenir le public qu'elle donnera aujourd'hui, à Vertus, lundi 11 septembre 1815 à 7 heures, une représentation de Ma Tante Aurore, opéra en deux actes et en prose, musique de Boyeldieu... suivie du Diner de Madelon, opéra vaudeville nouveau en un acte et en prose, du théâtre des Variétés... [*Armes de France, posées sur un trophée de drapeaux, entourage formé de filets de fantaisie*]. - *S.l.,* 1815, 11 *septembre,* 42 x 34 *cm, blanc bleuté* (*n° prov.* 11425).

11. — Par permission de M. le Maire. Troupe d'arrondissement. Théâtre de Vitry-le-François. Direction Ernest de Lonchens. Représentation gratuite offerte par la ville aux habitants de Vitry-le-François le lundi 22 novembre 1852 à l'occasion du vote pour le rétablissement de l'Empire. Le spectacle sera composé d'une première représentation de Les deux brigadiers ou un Mariage secret, comédie-vaudeville en deux actes; Les ouvriers ou Les bons enfants, tableau populaire en un acte; Les cuisinières, vaudeville en un acte; l'Empire c'est la paix, stances en l'honneur de S.A.I. le Prince-Président, chantées par toute la troupe. - *Vitry-le-François, impr. E.-V. Bitsch,* 1852, 22 *novembre,* 86 x 61 *cm, rose* (2 *M* 22).

12. — 3e Don Gal Grandchamp. Théâtre du Camp. Mercredi 29 29 août 1866. 2e Représentation de Les Trois épiciers, comédie vaudeville en trois actes... La Corde sensible, vaudeville en un acte... [*Auprès d'une baraque en planches une femme en crinoline s'avance vers un militaire, tenant un parapluie ouvert : Madame désire-t-elle un parapluie et un guide pour visiter l'intérieur du camp?*]. - *S.l.,* 1866, 29 *août,* 29 x 22 *cm, blanc* (*n° prov.* 31744).

13. — Théâtre de Reims. Direction de M. Blandin. 92e Représentation. Dimanche 14 janvier 1877, troisième représentation de la Jeunesse de Mirabeau, drame en quatre actes par MM. Aylic, Langlé et Raymond Deslandes... [*suivi de*] Les Folies-dramatiques, vaudeville en cinq actes, par MM. Dumanoir et Clairville... - *Reims, impr. A. Lagarde,* 1877, 14 *janvier,* 31 x 21 *cm, jaune* (*J* 410).

14. — Théâtre de Reims. Direction de M. Blandin. Mercredi 11 juillet 1877. Une seule représentation extraordinaire. Brasseur, premier comique du théâtre du Palais-Royal, avec le concours d'artistes

des principaux théâtres de Paris. Madame Claudia du théâtre des Variétés, Madame Paurelle, du Théâtre du Palais-Royal, Messieurs Monroy, Didier, Gardel, Henri, Maurice Germain. La Boîte à Bibi, pièce nouvelle en trois actes, mêlée de chant, du théâtre du Palais-Royal, par MM. Alfred Dura et Saint-Agnan Choler... [*suivi de*] Le Gendre aux médailles, comédie en un acte de M. Georges du Bosch... - *Reims, impr. A. Lagarde,* 1877, 11 *juillet,* 31 x 21 *cm, jaune* (*J* 410).

15. — Théâtre de Reims. Direction de M. Blandin. 142e représentation. Mardi 25 mars 1879. Une seule représentation avec le concours de Mlle Tessandier et de M. Achard artistes du Théâtre du Gymnase. L'Age ingrat, pièce en trois actes, par Edouard Pailleron... [*suivi de*] Bébé, pièces en trois actes d'Hennequin. M. Achard remplira le rôle de Bébé, qu'il a créé à Paris... - *Reims, impr. A. Lagarde,* 1879, 25 *mars,* 31 x 21 *cm, rose* (*J* 410).



GEORGES JAMATI

1894-1954

C'est dans les domaines les plus divers que Jamati a joué le rôle d'un créateur et d'un animateur. Et pourtant rien ne donne moins l'impression d'une dispersion que cette vie harmonieuse. Il n'a éludé aucune responsabilité, ne s'est dérobé à aucune tâche. Il est demeuré fidèle à toutes les causes qu'il a épousées. Cette volonté de présence, cette réponse toujours positive aux sollicitations de l'existence ont exigé de lui un effort soutenu, une grande dépense d'énergies. Cette tension l'a sans doute rendu plus vulnérable au mal qui a eu finalement raison de lui. Cependant il a conservé jusqu'au bout cette grâce, cette simplicité d'allure qui rendaient sa personnalité si attachante. Lorsqu'on pense à lui les mots comme « bonté », « devoir », « courage » paraissent s'appliquer à des choses naturelles, évidentes. Mais il avait compris que le don de soi, même poussé jusqu'au sacrifice ne suffit pas, et que ce don n'est efficace, et renouvelable, que si l'on se montre capable de préserver et enrichir un précieux royaume intérieur. Quiconque a croisé son regard clair sait d'ailleurs à quel point s'équilibraient chez lui la sensibilité et l'intelligence. Ce que nous enseignent son exemple et son œuvre, où tant de pages, après l'expérience de l'avoir perdu, acquièrent une résonnance nouvelle, c'est un art de vivre. Cet esthéticien avait à un même degré le souci du beau et du bien, son esprit ne les dissociait pas.

Le 19 août dernier, il succomba, à soixante ans, au second assaut d'un mal dont la première attaque l'avait privé presque entièrement pendant une année des moyens de communiquer sa pensée. Il restait le regard, témoin de cette lucidité à laquelle il attachait un si grand prix, et qui lui permettait de dominer silencieusement l'épreuve subie, d'assister en spectateur à son propre drame, celui d'un homme en possession de ses forces spirituelles, mais privé des moyens d'agir et de créer. Du moins sa réceptivité demeurait-elle intacte à l'égard des choses de l'esprit, et l'affection des siens maintenait-elle autour de lui une atmosphère transparente où la parole n'était plus indispensable aux échanges humains, où les intentions se laissaient deviner sans être formulées.

On ne pouvait prendre contact avec lui sans éprouver à son égard une vive sympathie. On comprend donc ce qu'ont ressenti en le perdant non seulement les membres de sa famille et ses amis les plus intimes, mais tous ceux qui ont été ses collaborateurs à la Recherche, ou ses collègues dans les diverses sociétés dont il était l'un des animateurs. Au Cimetière d'Ivry, M. Gaston Dupouy, Directeur du Centre National de la Recherche Scientifique, évoqua sa carrière d'administrateur et le rôle si important que, comme sous-directeur, puis comme directeur-adjoint, il joua dans le développement de ce vaste organisme de recherche. Le Centre National des Œuvres Universitaires, le Sanatorium des Etudiants, le groupe de Résistance « Maintenir », la Confédération des Travailleurs Intellectuels, la Société des Gens de Lettres, s'associèrent à ce deuil. En effet sur les plans divers de la Résistance, de la solidarité professionnelle, des œuvres sociales, il fut toujours

homme d'initiative et d'action militante. Une Société des Amis de Georges Jamati s'est formée, elle se propose de perpétuer son souvenir, notamment en publiant ou en faisant représenter certaines de ses œuvres. Un volume de *Mélanges* est en préparation, où seront rassemblés des travaux inspirés par un thème qui lui était cher, celui de la création et de la vie intérieure. Sa vie et son œuvre ont donc été, et seront encore, évoquées comme il convient. Il appartient à cette revue de rappeler que Jamati fut vice-président de la Société d'Histoire du Théâtre, en même temps que de la Société d'Esthétique. Lors des obsèques, M. André Veinstein a justement souligné son importance comme auteur dramatique, historien et esthéticien du théâtre. Et plus on approfondit le sens de ses écrits, plus il devient évident que l'expérience de la scène fut pour lui déterminante.

Il commence sa carrière d'écrivain par *Trois légendes dramatiques* (1929) où il nous persuade que dans les récits qui commencent par « il était une fois un roi et une reine » c'est de nous tous qu'il s'agit. Grâce à une série d'allusions subtiles au monde des chansons enfantines et des contes de fées il enveloppe d'une brume poétique des situations qui sont de la vie de tous les jours, qu'il traite avec un mélange de tendresse et d'ironie, tandis que s'affirme déjà son souci de rompre avec le naturalisme, d'atteindre la réalité essentielle au moyen d'une transposition, voire d'un dépaysement. Dans *Vos beaux yeux vont pleurer* il est question d'une fille qui se résigne à un mariage de convenances après s'être éprise d'un beau gars, d'une épouse que la guerre sépare de son mari et que la mort lui prend, et qui désolée et meurtrie n'oublie aucun de ses devoirs. Le thème de l'espoir que la vie déçoit, et celui du conflit entre les sentiments intimes et le personnage public qu'il faut qu'on joue, Jamati les reprend dans sa seconde légende, *La princesse éveillée*. La rencontre de deux êtres qui s'aiment est toujours celle du Prince charmant et de la Belle au bois dormant. C'est seulement après que se produit le dur réveil, lorsqu'on est encore en plein rêve, et qu'il faut affronter la vie courante. La phrase brutale, « Une douzaine d'enfants à égorger dès réception, 600 pistoles », nous le rappelle avec humour. Car il faut vendre ses services à l'Ogre, et c'est lui qui corrompt les révoltes qu'inspire notre haine de l'oppression, qui fait dévier le cours de nos efforts vers un avenir meilleur. Le héros de l'histoire se voit conférer les charges du pouvoir et s'en acquitte assez mal. Il préférerait certes les joies d'un humble foyer, les délices de la botanique. Et tant d'obstacles viennent s'interposer entre ses intentions et ses actes! L'antagonisme croît entre son fils et lui, ainsi que la distance le séparant de la femme aimée, qui languit et se meurt : « Sa Majesté se hâte, mais le palais est grand ». La cause de tout cela est peut-être un mal inhérent aux choses de ce monde, où l'Ogre a partie liée avec la Sorcière qu'on a oublié d'inviter au baptême. Il y a dans toute destinée humaine qui s'achève « un grand mystère douloureux », dont seule peut parler « une voix qui ne vient de nulle part » :

> Est-ce une aurore qui se lève
> Aux confins de la conscience?
> ....
> Ame secrète, inassouvie,
> toi qui voulus avec ferveur
> aux moindres rythmes de la vie
> accorder celui de ton cœur,
> Accueille la mort sans faiblir...

Une voix que prolonge une symphonie très douce, qui « associe l'angoisse et l'espoir et finit par fondre les deux thèmes pour exprimer une résignation désolée ».

Dans sa troisième légende, *Compagnons de la Marjolaine*, Jamati s'attache encore à nous montrer le naufrage d'un idéal, l'échec d'une œuvre entreprise dans la ferveur. Mais s'il ne nous épargne pas le spectacle des désillusions humaines, il ne prêche pas l'abdication. Il ne désavoue jamais le rêve, ni les nobles aspirations. La défaite d'êtres généreux remplit ceux qui en sont témoins d'un courage lucide. Il s'agit cette fois de la recherche d'un Eden des mers du Sud, et de secrets alchimiques, qui se termine par des luttes fratricides, le commerce des esclaves, et la piraterie. C'est on le voit, en raccourci, l'aventure de notre civilisation, fondée sur l'extension du pouvoir de l'homme sur le monde. Et ici encore, la réponse vient, semble-t-il, d'un autre monde, c'est-à-dire d'un chœur de pèlerins, dans un navire qu'on s'apprête à aborder à la hache : « Ayons pitié d'eux. Prisonniers de la roue des choses, ils ne savent pas ce qu'ils font ».

Avec *le Complot*, il aborde de front le problème de la fin et des moyens. Il quitte la légende pour l'histoire, et renonce à tout ornement poétique, employant un langage souple, dense, dépouillé d'images, dont la pureté est la seule parure. C'est par cet ascétisme du discours, au service d'un mouvement dramatique naissant du conflit des volontés, que la pièce rejoint l'art classique, que se décante la réalité historique et que s'opère la transposition indispensable à l'optique du théâtre. Il est significatif que cette pièce ait paru en 1934, alors que s'assombrissait l'horizon européen, et il est intéressant de constater qu'elle devance la série des pièces sur le thème de la nécessité politique et de la liberté qui occupent la place qu'on sait sur la scène d'après guerre. Peintre vrai des mobiles désintéressés ou non, et des déchirements qui en résultent, il confère un stoïcisme qui n'est exempt ni de chaleur humaine ni de tendresse aux deux jeunes victimes de ce drame. Cependant il revient, quinze ans plus tard, dans *Viviane* (1950), à la féerie. Les esprits de la terre, de l'eau, de l'air et du feu sont associés à l'action et cette fois la poésie verbale est aussi nécessaire que dans le *Songe d'une nuit d'été* ou dans *Faust*. Cette légende se prête à diverses interprétations symboliques, mais Jamati, en vrai poète, suggère sans jamais expliquer. Viviane et Merlin sont d'abord des êtres qui vivent et souffrent. Mais leur union, puis leur séparation, et leur amour qui survit aux erreurs, à la séparation et au désespoir, émeuvent d'autant plus qu'ils appartiennent respectivement à ces deux univers que sont l'esprit humain et la nature. Les préoccupations de l'auteur, que nous reconnaissons au passage, se font plus impérieuses, parce que, depuis les *Légendes dramatiques*, le pouvoir de l'homme sur les éléments a centuplé, et avec celui-ci les dangers de destruction. Il semble que la connaissance des secrets de la nature, obtenus en vue de la seule puissance, ait eu pour contrepartie une plus grande ignorance, qu'elle ait réduit l'être humain à une activité souterraine. Merlin subit la tentation de mettre la magie noire au service du Grand Œuvre. La Sorcière est là, visage maléfique du destin, et Viviane ne sait pas non plus suffisamment résister à ses intrigues. Viviane! Ce qu'il y a dans la nature de plus changeant, et aussi de plus cher au cœur de l'homme, la substance même de ses rêves : la fée qui s'applique à devenir femme, pour connaître l'amour, la souffrance, et le fardeau trop lourd de la conscience. Mais à quoi bon chercher à épuiser le sens de cet émouvant poème dramatique?

On ne peut sans surprise passer de *Viviane* à *Arlequin Grapignan*, qui fut représenté en 1952. Pourtant la réussite d'*Arlequin* fut préparée par de patients travaux, qui montrent ce que peut donner la méthode rigoureuse de l'historien du théâtre, lorsqu'elle est utilisée par un esprit créateur. Il faut remonter à l'excellente étude sur *La querelle du Joueur*, qui voit le jour en 1936. Elle contient une évocation du

théâtre à Paris après la mort de Molière et nous montre Regnard continuant la tradition de Molière et celle de Scaramouche, et collaborant avec Dufresny jusqu'à la brouille qui devint définitive après les représentations du *Joueur* et du *Chevalier joueur.* Elle établit que la ressemblance entre les deux pièces résulte moins du plagiat que d'une collaboration qui tourna court. Elle réhabilite Dufresny, qui manque un peu de souffle, mais sait réveiller dans l'âme « des émotions secrètes qui naissent du sourire et s'y résolvent ». Elle porte, enfin, sur Regnard, des jugements où il faut admirer, en même temps que la justesse de l'analyse, le sens de l'esthétique de la scène :

> Rien de moins cérébral que l'art de Regnard, mais rien de moins sentimental non plus. Tout ceci, dessin des silhouettes cocasses, peinture des individus et des mœurs, ne vise qu'à un plaisir d'art pur. Notre joie, en face d'un tel spectacle, provient pourtant de ce que les figures qui se meuvent et parlent devant nous ont une humanité réelle, qui fait que nous nous retrouvons en elles ou que nous y retrouvons nos proches. On dirait qu'il dépouille la réalité de ses oripeaux éphémères pour l'habiller à sa manière de vêtements de théâtre plus brillants, plus colorés, si bien ajustés aux formes qu'ils recouvrent qu'au lieu de les masquer ils les accusent.

Il faut citer aussi l'étude de Jamati sur « La Comédie italienne en France au XVIIIe siècle » qui, dans le quatrième des Cahiers *Théâtre,* consacré à la longue tradition en France de la Commedia dell'Arte, fait suite à une étude de Léon Chancerel sur « Le comédien Molière et ses camarades italiens ». « Chaque scène », écrit Jamati, « parlait à l'imagination d'elle-même sans le secours du langage; le talent des comédiens donnait à leur visage et à leur corps une puissance d'expression moins précise que la parole mais plus intense et, parce qu'elle était plus générale sans cesser d'être concrète, plus animée, plus saisissante et plus humaine ». Autant que le jeu des acteurs le séduisent les scènes que Nolent de Fatouville, Losme de Montchenay, Dufresny, Regnard, et d'autres encore écrivent en français pour que les Italiens les mêlent aux dialogues qu'ils improvisent dans leur langue. Jamati choisit parmi ces scènes celles dont l'âpre satire n'a rien perdu de son actualité, et il en tire la comédie d'*Arlequin Grapignan.* Présentant la pièce au public, l'auteur écrit : « le metteur en scène (Suzanne Avivith) s'est souvenu des figures hallucinées de Goya que leur vice obsède comme un envoûtement, il a imprimé au jeu des comédiens un élan de mascarade violente ». La composition sonore de Marina Scriabine, les constructions spatiales de Nicolas Schoeffer, les masques de Marcel Christian, la pantomime véhémente des acteurs, leur verbe agressif, restent fidèles à la vivace tradition de la Commedia tout en s'inspirant des techniques les plus modernes. C'est ce qui permet, dans un tel spectacle, de remonter à l'essence du théâtre, de découvrir les ressorts éternels du rire. Critique sociale, oui, mais peinture du cœur humain, avec ses ruses, ses lâchetés, sa férocité dans l'égoïsme et dans l'amour, ses souffrances bafouées. Spectacle extrêmement salubre, et sans nul pessimisme, comme on le vit récemment encore, lors d'une représentation à la Sorbonne.

Lorsque Jamati aborde les problèmes du théâtre, il se place tour à tour au point de vue des créateurs et des spectateurs. Les lecteurs de cette revue se souviennent de ses pages sur Balzac, sur Jouvet. Significatifs également sont les articles parus dans la *Revue d'Esthétique* et dans les *Mélanges Souriau,* et la communication faite au Centre d'Etudes Philosophiques et Techniques du Théâtre (1). Il faut d'ail-

(1) Je mentionnerai, sans avoir la certitude d'être complet : « La transposition au théâtre », *Revue d'Esthétique,* t. I, 1948, fasc. I; « La *commedia dell'arte* et l'impro-

leurs, pense-t-il, étendre la notion de création car une pièce ne peut voir le feu de la rampe sans que se forme une équipe de travail dont les machinistes font partie au même titre que l'auteur, le metteur en scène, les acteurs. Et le spectateur ne participe-t-il pas lui-même à la création? Le théâtre est un moyen de communion, mais si celle-ci était totale, si le public n'était qu'une foule passive, subissant d'une manière purement émotive l'emprise d'un mythe dramatique, les effets du théâtre seraient pernicieux : « Or », écrit-il, « nous allons au théâtre précisément pour nous sentir plus vivants, pour nous confirmer dans notre existence. Il faut donc que le spectacle, en même temps qu'il nous attire à lui, déchaîne en nous un mécanisme de défense qui nous pousse à nous manifester, à nous épanouir en nous enrichissant ».

On reconnaît ici sa recherche constante d'un équilibre dynamique entre la sensibilité et l'intelligence, entre le libre épanouissement des facultés et la participation à la vie d'une communauté. C'est dans *Théâtre et vie intérieure* (1952) que ces idées trouvent leur expression la plus complète. Il prend pour point de départ cette expérience qui nous est commune à tous, celle de l'homme se rendant au théâtre après une dure journée de travail, et côtoyant sur son chemin ses semblables, sans prendre vraiment conscience des drames obscurs qu'ils sont en train de vivre. Lui-même est à la fois acteur et spectateur des comédies ou des drames qui sont « les événements, les désirs, les déceptions, les chagrins et les plaisirs, les grandes douleurs et les grandes joies qui jalonnent sa vie ». Mais si fort que soit son besoin de se voir vivre, le spectacle que lui procure la conscience de ses pensées, de ses émotions, de ses actes le touche de trop près pour qu'il puisse en avoir une vue d'ensemble. Dès que le rideau se lève, ce spectateur a l'impression d'un jeu auquel il est associé sans que sa responsabilité se trouve engagée. Mais peu à peu la vie des personnages s'éclaire, leur passé se précise : « à travers cette pseudo-réalité, je retrouve la réalité que j'ai expérimentée, ma réalité. Ainsi, ce qui se présentait comme une évasion n'en était pas une. J'ai fait un détour pour revenir à moi-même et à mon expérience. » A partir de ce moment, le théâtre fait appel, d'une manière qui peut être intense, aux passions et à l'imagination du spectateur. Il éprouve fortement un sentiment de participation, de communion, mais sans abdiquer les privilèges de la conscience : il garde un détachement suffisant pour dominer l'action représentée, pour la juger.

Jamati poursuit cette étude de psychologie esthétique en faisant intervenir sa connaissance fine et profonde des chefs d'œuvre dramatiques d'Eschyle à Pirandello. Et il conclut que « le théâtre est à la fois une analyse et une synthèse. Chacun s'y retrouve vivant et complet dans son humanité totale ». En d'autres termes, le théâtre est un admirable instrument de culture :

> Or, la culture n'est pas un simple assouplissement de l'esprit, pas plus qu'un simple amoncellement de connaissances. C'est un entraînement de tout l'être à percevoir les rapports les plus ténus, grâce à un retour à la subtilité de l'instinct mise en œuvre par l'intelligence.

---

visation comique », *Ibid*, t. III, 1950, fasc. 3-4; « Balzac et le théâtre », conférence faite à la Sorbonne à l'occasion du Centenaire de la mort de Balzac, résumé dans *Revue d'histoire du théâtre*, IV, 1950; « Louis Jouvet esthéticien », *ibid*, I-II, 1952; « Transposition dramatique et transposition picturale », communication faite à Florence le 27 mars 1951 au Ve congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures modernes; « Le Dramaturge et le public », communication à la IIe session du Centre d'Etudes Philosophiques et Techniques du Théâtre, Paris, 30 mars 1950, publiée en 1953 dans le volume *Théâtre et Collectivité* (Bibliothèque d'esthétique) ; « L'Esthétique et le théâtre », *Mélanges d'esthétique et de science de l'art offerts à Etienne Souriau*.

Nulle culture n'est vivante, n'est ouverte sur le réel comme celle qui repose sur la pratique du théâtre, le plus concret, le plus complet des arts. Il les comprend tous : il est musique, il est parole, il est plastique, il est lumière et couleur, et, surtout, il est mouvement.

C'est pourquoi, loin de nous détourner de l'action, il nous y ramène sans cesse. S'il me fait échapper à mes responsabilités, il m'en invente d'autres qui me tiennent en haleine et sans lesquelles la pièce ne m'intéresserait, ne me passionnerait pas.

On peut donc dire que l'expérience du théâtre, l'intelligence de sa fonction dans les civilisations du passé et dans la nôtre, ont préparé Jamati à sa grande tâche de directeur de la Classe des Sciences Humaines à la Recherche Scientifique, tâche où il a été guidé par le sens de l'unité profonde de toutes les formes de la connaissance, et de l'importance de la culture de soi qui seule, dans le domaine des humanités comme dans celui des sciences exactes, donne au savant la conscience de ses responsabilités.

Jean JACQUOT.

RENÉ BRAY

1896-1954

Le 1er août 1954 mourait à Lausane René Bray, professeur de Littérature française à la Faculté des Lettres de l'Université de cette ville, commandeur de la Légion d'Honneur. Né en 1896, il avait cinquante huit ans; il succombait des suites de lésions pulmonaires causées par les gaz pendant la première guerre; vendéen d'origine, il fit toutes ses études secondaires au Collège de Fontenay-le-Comte, puis une première supérieure à Louis-le-Grand. Mobilisé en 1915, il fut officier d'infanterie titulaire de cinq citations; il reprit ses études aussitôt démobilisé, entra à l'Ecole Normale Supérieure en 1919, fut reçu agrégé des Lettres en 1921.

C'est avec sa thèse de doctorat (1927) que René Bray commença à se spécialiser dans l'histoire du théâtre. Si sa thèse principale, *La Formation de la Doctrine Classique en France* (3e édit. Nizet, 1951), ne touchait qu'en partie à la littérature dramatique, sa thèse secondaire, consacrée à *La Tragédie Cornélienne devant la critique classique d'après la querelle de Sophonisbe* (1663), était consacrée à un événement significatif de la vie du théâtre au XVIIe siècle.

Professeur à l'Université de Caen en 1927 et 1928, il obtint la chaire de Lausanne en 1929. Il y resta jusqu'à sa mort. Les vingt-cinq années qu'il y enseigna laissèrent chez les étudiants des marques profondes, dont sa famille a reçu de si nombreux et chaleureux témoignages.

Passionné de théâtre, il encouragea les étudiants à monter des spectacles de haute qualité qui offraient une occasion d'approfondir le sens d'un texte plutôt que de recueillir les applaudissements; parfois une lecture dialoguée remplaçait l'interprétation scénique; ont été montés ainsi, entre autres, *Est-il bon, est-il méchant?* et *le Partage de Midi.*

Parmi ses nombreux ouvrages, certains font une large place au théâtre, comme la *Chronologie du Romantisme* (1804-1830), 1932, ou l'article : *Essai de définition du génie cornélien* paru dans *la Nef* en 1947.

Mais c'est à Molière que René Bray s'est tout particulièrement intéressé. Il a consacré à notre grand comique de longues années de travail. Outre quelques articles comme *Le Répertoire de la troupe de Molière* paru dans les Mélanges Mornet en 1951, *l'Introduction des vers mêlés sur la scène classique* (P.M.L.A., 1951), *Le mariage de Molière et le Registre de La Grange,* paru ici-même en 1951, René Bray, du point de vue auquel nous nous plaçons ici, est avant tout l'éditeur de l'œuvre de Molière et l'auteur du *Molière, Homme de Théâtre* paru l'année de sa mort.

Chargé en 1930 par Paul Hazard de donner dans la *Collection des Universités de France* aux Belles Lettres l'édition critique des œuvres de Molière, René Bray a mis dix-sept ans à terminer l'entreprise. Cette édition vaut par une scrupuleuse exactitude dans l'établissement du texte, par une prudence extrême dans l'interprétation, par une présentation, enfin, qui, à propos de chaque pièce, se maintient sur le seul plan dramatique et se refuse aux affabulations idéologiques qui ont si longtemps déformé le sens et la portée des comédies. Le fruit de ce long commerce avec Molière ce fut la magistrale étude *Molière homme de Théâtre* qui replace enfin le génial auteur dans son véritable cadre : la vie de l'homme de théâtre, les préoccupations scéniques, les rivalités entre troupes, la recherche des auteurs à succès et des sujets d'actualité, la recherche, surtout, des effets dramatiques les plus sûrs.

Enfin René Bray avait été appelé par le Club du Meilleur Livre à procurer l'édition des œuvres de Molière. La mort l'a interrompu à la moitié à peu près de ce travail, couronnement de ses recherches de moliériste et d'historien du théâtre.

Sa méthode est pour nous la meilleure des leçons. Dans un domaine où la fantaisie des pseudo-historiens avait si souvent cherché en vain l'homme ou le philosophe, Bray nous rappelle que les nécessités de la scène, les ressources de la troupe, les goûts du public, le sens des effets dramatiques sont les vrais moteurs de l'œuvre.

Les mérites de l'historien ne doivent pas faire oublier ce qu'était l'homme. Ouvert à toutes les formes de la beauté, à toutes les créations de l'esprit, il en imposait à tous par l'ampleur d'une intelligence lumineuse et puissante, la noblesse d'un idéalisme clairvoyant et efficace, la force d'un caractère que la maladie n'avait jamais abattu, comme il savait charmer par la finesse de l'esprit ou par la solide gaîté des hommes forts.

Ph. VAN TIEGHEM.





VIE DE LA SOCIÉTÉ

REPRÉSENTANTS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE A L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE : Winzer, 4-8 Bögengang, Schleswig-Holstein. Lubeck-Schlutup.

ANGLETERRE : Phyllis Hartnoll, 39 Castelnau Gardens, Barnes. London S W 13.
Félix Rose, 54 Blenheim Terrace, London S W 8.
Blackwell, 48-51 Broad Street, Oxford.

ARGENTINE : Prof. Eduardo A. Dugheira, Universidad Nacional del Litoral, Instituto de Letras, Rosario.

AUTRICHE : Prof. Joseph Gregor, Wohllebengasse 19/III, Wien IV.

BELGIQUE : Henri Liebrecht, membre de l'Académie Royale de Belgique. 138 Av. Charles-Woeste, Bruxelles.

BRESIL : Bricio de Abreu, Directeur de Comœdia, Praça Floriano 55-2 : Andar, Rio de Janeiro.
Georges Raeders, 83 Rua Morcote (V. Clemente), Sao Paulo.

CANADA : Mlle Madeleine Marmin, 4635 Queen Mary Road, Montreal, P.Q.
Periodical Inc., 5112 Ave. Papineau, Montreal 34.

HOLLANDE : Swets et Zeitlinger, Keizersgracht 471, Amsterdam C.
Martinus Nijhoff, Lange Voorhout 9, Gravenhage.

INDES : E. Alkasi, Theatre Unit, 89 Bhulabhai Desai Road, Bombay 26.

ITALIE : Paolo Grassi, Directeur du Piccolo Teatro, Palazzo del Broletto, Milan.
Libreria P. Tombolini, Via IV Novembre 146, Rome.
Mlle Lodoletta Lupo, Via Pietro Borsieri 2, Rome.

JAPON : H. Bernard, S.E.F. Building - N° 7, I-Chome Honcho, Nihon-Bashi, Chuo-Ku, Tokyo.

POLOGNE : M. Brahmer, Werszawa, Sewerynow 6/9.

PORTUGAL : Luis Francisco Rebello, Rua de D. Diniz 67 - 2°, Lisbonne.

SUEDE : M. Agne Beijer, Conservateur du Musée-Théâtre de Drottningholm.

SUISSE : Mme Marianne Mercier-Campich, 113 Av. Ramuz, Lausanne.
Librairie Payot, Genève et Lausanne.

TCHECOSLOVAQUIE : Dr Jaroslav Svehla, Conservateur de la Bibliothèque du Musée National, Praha II 1700.

U.S.A. : Mme Sylvie Chevalley, 468 Riverside Drive, New-York 27.
Samuel J. Hume, 2900 Buena Vista Way, Berkeley 8, Californie.

Les membres des pays ayant un correspondant peuvent s'adresser à ces correspondants pour le versement de leur cotisation.



NOTE DU TRÉSORIER

Veuillez permettre à votre Trésorier de rappeler que conformément à nos statuts, la qualité de membre de la Société d'Histoire du Théâtre se perd pour non paiement de la cotisation.

Nous prions instamment ceux d'entre vous qui n'auraient pas encore acquitté leur cotisation 1955 de bien vouloir nous l'adresser rapidement.

Nous rappelons que le montant des cotisations est ainsi fixé :

	France	Etranger
MEMBRES ADHERENTS	1.200 Frs	1.400 Frs
MEMBRES FONDATEURS	1.800 Frs	2.000 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS	3.500 Frs	3.700 Frs

LES COTISATIONS DOIVENT ETRE ADRESSEES SOIT PAR CHEQUE BANCAIRE, SOIT PAR CHEQUE POSTAL (C.C.P. : PARIS 1699-87) A MONSIEUR LE TRESORIER DE LA SOCIETE D'HISTOIRE DU THEATRE, 55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS - VII°.

En outre, les problèmes que nous avons la charge de résoudre chaque année pour équilibrer notre budget nous incitent à prier nos membres de faire un effort personnel pour augmenter le nombre de nos adhérents. Si chacun d'entre nous amenait au moins un nouvel adhérent, nous aborderions avec plus de sécurité l'exercice 1955.

Chacun aura à cœur d'aider ainsi l'action du Comité Directeur.

G. L.

LIVRES ET REVUES

BELGIQUE

Gustave COHEN. — **Nativités et Moralités liégeoises du Moyen-Age,** in-4º, XIV-334 pp., 6 pl. Bruxelles, Palais des Académies, 1953.

L'intérêt qu'on porte au théâtre du Moyen-Age a rendu nécessaire la réimpression des pièces que M. Cohen avait publiées d'après un manuscrit du Musée Condé. La réédition diffère du texte de 1920 par un petit nombre de modifications de détail et par plusieurs additions : un avant-propos de M. Gustave Charlier, une bibliographie, un glossaire et un index des noms propres et des matières.

La copieuse étude linguistique dont M. Cohen fait précéder le texte des pièces est d'un grand intérêt pour la connaissance de l'ancienne langue wallonne. Mais, ici, nous insisterons sur leur place dans le théâtre médiéval. Le manuscrit contient :

les jeux de la Nativité Jesuchrist et comment les trois rois le vinrent adorer (1), brouillon abondamment remanié d'une pièce qui commence à la Nativité et qui aboutit, dans la dernière rédaction, à la Purification;

le jeu des sept péchés mortels et des sept vertus, dont 400 vers, sur 2.761, sont plagiés du *Miroir de vie et de mort* de R. de l'Omme (environ 1260);

le jeu à six personnages, brève allégorie, due à un certain Bonverier;

le jeu de pèlerinage humaine, en 1.255 vers, qui sont textuellement imités d'une partie du *Pèlerinage de vie humaine,* de Guillaume de Digulleville.

Ce manuscrit a été écrit au couvent des Dames blanches de Huy, à la fin du XVe siècle. Sur le théâtre de couvent, dont l'on a conservé peu de vestiges, il nous apporte de précieux renseignements.

Ces quatre pièces s'insèrent dans le théâtre édifiant du pays wallon qui a été florissant même pendant les temps modernes. Et il nous révèle que, pour leurs spectacles, les bonnes sœurs se souciaient bien plus d'édification que de belle littérature. On y cherche vainement les raffinements métriques et les prouesses verbales auxquels se complaisaient alors les Grands Rhétoriqueurs. Bien pis : la ou les religieuses qui ont élaboré la *Nativité* et qui ont copié et adapté les trois Moralités, avaient une culture rudimentaire. Dans les Moralités, les vers faux sont fréquents, et la *Nativité* est dépourvue de régularité rythmique. Le plagiaire du *Pèlerinage de vie humaine* ne s'est pas soucié de faire chevaucher les rimes sur les répliques, usage pratiqué partout ailleurs à cette époque (2). L'auteur ou remanieur de la

---

(1) Je reproduis exactement les titres des pièces. Cette précaution est utile. Petit de Julleville a rangé à tort parmi les Mystères l'*Histoire de la destruction de Troie*, qui ne porte le titre de Mystère dans aucun manuscrit ou édition.

(2) Au contraire, l'auteur inconnu du *Jeu des sept péchés*, qui a utilisé le poème de R. de l'Omme, prit soin de fabriquer des vers de liaison qui sont très plats, mais qui introduisent le chevauchement.

Nativité a ajouté un épilogue qu'il a emprunté au Jeu de Bonverier; en modifiant le texte original, il a multiplié les vers faux.

La composition de la *Nativité*, dont l'auteur a peut-être utilisé quelque drame en latin, est si archaïque que M. Cohen l'attribue au XIIIe ou au XIVe siècle. Sur ce point, je ne puis partager l'opinion de l'éminent historien de notre théâtre médiéval. Ce brouillon date certainement de la fin du XVe siècle. L'addition de scènes à personnages féminins est due à l'une des religieuses. Comme l'avait remarqué, dès 1906, M. Cohen, la scène du berger et des bergères Elyson et Mahay offre une étroite ressemblance avec une gravure des *Heures* éditées en 1500 et en 1502, où figurent, avec les mêmes gestes, un berger, Alison et Mahault : la scène doit être de la même époque que la gravure (3). Enfin le personnage du Sot qui raille les menaces proférées par Hérode contre les Rois Mages et qui lui répond insolemment, ne peut être antérieur au milieu du XVe siècle.

Ces pièces de couvent, dont la qualité littéraire est très faible, nous conduisent à une conclusion importante. N'attachons pas une valeur absolue aux coupures chronologiques qu'on a établies dans l'histoire de notre ancien théâtre. Les genres dont se détournent les auteurs en renom et le public cultivé, survivent, ou plutôt vivotent. Alors que le Mystère atteignait un développement et une complication extrêmes, on se contentait encore dans certains milieux dévots, particulièrement dans les couvents, de pièces aussi simples que l'avaient été les drames liturgiques en latin (4). Et l'ancien théâtre religieux s'est prolongé — hors des grandes villes — encore au temps de Corneille et de Racine : une autre religieuse fit, en 1638 — un an après *le Cid!* — une adaptation de cette *Nativité*, en vue d'une visite de Marie de Médicis. La persistance de ce théâtre religieux en français ne s'étend ni aux *Juives* de Garnier, ni au *Polyeucte* de Corneille, ni à l'*Athalie* de Racine, qui sont des tragédies à l'antique, mais à ces pièces de couvent, aux « tragédies » de Sainte-Reine jouées à Alise en plein XVIIe siècle, et à bien d'autres pièces provinciales dont une faible partie a été conservée.

Raymond LEBÈGUE.

---

(3) Contre-épreuve : ni Alison, ni Mahault ne figurent dans les *Nativités* antérieures que l'on a conservées.

(4) Voir, par exemple, la courte pièce du *Lavement des pieds* que, vers la fin du XVIe siècle, le prêtre Mauger écrivit pour la Confrérie de la Passion de Rouen.

ÉTATS-UNIS

H. Carrington LANCASTER. — **French Tragedy in the reign of Louis XVI and the early years of the French Revolution, 1774-1792.** Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1953, in-8o, 182 p.

Dernière œuvre publiée du Professeur Lancaster décédé, on le sait, en janvier dernier, ce volume fait suite à celui qu'il consacra naguère à *la Tragédie française au temps de Louis XV et Voltaire*, lui-même prolongement de sa monumentale *Histoire de la Littérature dramatique française au 17e siècle*. Notre regretté collègue n'aura pu, comme il

le désirait, compléter cette histoire de la tragédie au 18e siècle par celle de la comédie à la même période : elle est au moins ébauchée dans le volume consacré à *la Comédie Française*, 1701-1774. Le présent volume, conçu sur les mêmes principes que les précédents et accompagné de minutieux index, offre un tableau complet d'une époque relativement peu connue et cependant féconde. Ce n'est pas qu'elle se caractérise par aucun chef-d'œuvre dont le succès puisse rivaliser avec celui du *Mariage de Figaro* contemporain, mais elle offre au moins, parmi des pièces insignifiantes qui laissent de la tragédie une image bien abatardie, quelques œuvres de valeur, tels le *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier, les adaptations shakespeariennes de Ducis, certaines tragédies de La Harpe et les œuvres de début de Lemercier et Arnault. De toutes ces pièces, et des autres, M. Lancaster fait une analyse précise, et s'efforce d'en dégager l'intérêt dramatique et surtout la valeur d'actualité, sans négliger l'histoire de leur création, et, par conséquent celle des théâtres du temps et de leurs interprètes. Ajoutons que, à son habitude, le scrupuleux érudit fait figurer à la fin de son volume quatre pages d'Additions et Corrections à ses ouvrages antérieurs, qui témoignent de son souci constant de se tenir au courant des travaux et publications concernant les époques qui lui étaient chères. Renouvelons ici, à l'occasion de ce dernier ouvrage, nos regrets de la disparition de ce grand historien du théâtre dont il sera difficile de remplacer la science et la conscience.

Pierre MÉLÈSE.

L'Estoire de Griseldis, éditée par Barbara M. CRAIG. University of Kansas Press, Lawrence, 1954, in-8o, 72 p.

Il est réconfortant de voir une Université aussi lointaine que celle de Kansas s'intéresser à un texte du Moyen-Age français; aussi devons-nous lui être reconnaissants d'avoir permis à Miss Barbara M. Craig d'en procurer une édition critique soigneusement préparée, précédée d'une brève étude sur l'auteur présumé, Philippe de Mézières, et les sources de l'œuvre, sa langue et sa versification. Le relevé soigneux des « rubriques » permet de suivre le développement scénique de ce premier drame sérieux de notre littérature dont le sujet ne soit pas religieux. Une intéressante contribution à l'histoire du théâtre médiéval.

P. M.

FRANCE

S. Wilma DEIERKAUF-HOLSBOER. — **Le Théâtre du Marais** (T. 1). **La période de gloire et de fortune, 1634 (1629)-1648,** 231 pages in-8o, 46 documents inédits, douze planches hors texte. Paris, Nizet, 1954.

A. Jal avait dit, dans son *Dictionnaire*, que tous les documents relatifs à l'histoire du théâtre du Marais avaient été détruits par le feu. Ce n'était heureusement que partiellement vrai. Si en effet

Mme D.-H. n'a pu retrouver aucun acte d'association de la troupe, postérieur à celui du 8 mars 1634 publié jadis par Jean Lemoine, elle a vu ses patientes recherches récompensées par la découverte d'une bonne quarantaine de documents inédits divers relatifs à ce théâtre, qu'elle a intégralement publiés et interprétés avec sagacité. Comme dans sa récente *Vie d'Alexandre Hardy* (1947), elle a extrait du riche fonds du minutier central des documents qui nous apportent des renseignements nouveaux et précieux sur ce théâtre, dont l'histoire n'avait été qu'à peine ébauchée par V. Fournel et E. Rigal.

Allons tout de suite à l'essentiel, qui est la vie théâtrale à Paris de 1630 à 1650. Mme D.H. détruit la légende de la primauté de l'Hôtel de Bourgogne sur le théâtre du Marais, pour cette période du moins. La scène de la rue Vieille du Temple, animée par Montdory et Le Noir, puis par Floridor, est certainement la plus florissante des deux, grâce au répertoire de Tristan et surtout de Corneille. La meilleure preuve en est qu'à trois reprises, en 1634, en 1641 et en 1647, Bellerose, directeur de l'Hôtel de Bourgogne, qui est si dur avec ses fournisseurs, Hardy et Rotrou, obtient du roi de faire passer dans la « seule troupe royale » les meilleurs éléments du Marais. C'est par ordre que Floridor y entre en 1647, amenant avec lui le répertoire de son ami Corneille; c'est le coup de grâce; dès lors, le Marais déclinera et ne se sauvera qu'en se spécialisant dans les « pièces à machines ».

Certains documents prouvent l'aisance des comédiens du Marais. L'inventaire après décès de Le Noir, pièce capitale, donne une description détaillée et une estimation de sa riche garde-robe de théâtre. On comparera utilement cet inventaire à celui de Molière, de trente-cinq ans postérieur. Des transactions, financières ou immobilières, passées par ces comédiens, prouvent qu'ils jouissaient d'une large aisance. Après l'incendie de 1644, ils dépensèrent des sommes considérables pour la reconstruction de leur théâtre. La salle, qui pouvait contenir quelque 1.500 spectateurs, dépassait largement en beauté et en confort la vieille salle de la rue Mauconseil, que Floridor fit améliorer en 1647, à l'imitation de celle du Marais. Pour évaluer toutes ces dépenses, Mme D.H. prend pour base l'équivalence, établie par M. P. Mélèse, de 1 livre tournoi = 480 francs de 1950. Je n'y contredis point en valeur absolue. Je suis moins sûr de sa valeur relative au prix général de la vie à l'époque, et le nombre impressionnant de millions que fait miroiter à nos yeux Mme D.H. donne peut-être une image exagérée des faits. Mais la prospérité et la vogue du théâtre du Marais sont désormais solidement établies.

Sur la troupe, Mme D.H. apporte, grâce aux actes inédits qu'elle a trouvés, quelques noms nouveaux et des détails ignorés. J'ai soigneusement confronté son texte aux notes que j'ai réunies en vue de mon futur *Dictionnaire des comédiens français du XVIIe siècle*. Je n'ai trouvé ni erreur ni discordance (1). Je signale toutefois un petit problème. En 1647, Floridor vend sa part au Marais à Philandre, nommé ici *Jean Mathée*. Tous les actes connus par Chardon, Fransen et Liebrecht le nomment Jean-Baptiste *Monchaingre*. Mme D.H. voit dans ces deux Philandre un seul comédien. C'est possible, mais non certain. Je note toutefois que Fransen et Liebrecht ont signalé la présence à Bruxelles et à La Haye d'un Jean Mathée, aux mêmes dates que Philandre. Il y a là un indice, mais l'existence de deux patronymes reste pour moi inexpliquée.

---

(1) Je signale simplement, p. 58, une inadvertance, André Baron donné pour le père de Brécourt. D'autre part, Mme D. H. orthographie *Anzoult* le nom patronymique de Mlle Baron. La graphie courante, *Auzoult*, doit être la bonne, car j'ai trouvé la forme *Ozou*. Simples vétilles. Page 94, n. 1, lire 1635 au lieu de 1653.

Sur la période 1629-1634, Mme D.H. apporte des précisions nouvelles relatives aux divers jeux de paume où joua la troupe de Montdory : jeux de paume Berthault, de la Sphère, rue Vieille du Temple (inconnu jusqu'ici), de la Fontaine, rue Michel-le-Comte et enfin du Marais. Les précisions apportées sur les dates de passage dans ces divers tripots lui ont permis de fixer plus exactement les dates de représentation des premières comédies de Corneille, de *Mélite* à *La Place Royale*. Elle arrive à des conclusions, différentes de celles de Lancaster, mais très voisines de celles de M. Louis Rivaille dans *Les débuts de P. Corneille*, sauf pour *La Place Royale*, retardée de quelques mois et fixée dans la seconde moitié de 1634.

Sur la reconstruction du théâtre après l'incendie de 1644 (auquel se rapporte la gravure de *Jodelet échappé des flammes*, faussement datée jusqu'ici de 1634 et appliquée au jeu de paume de La Fontaine), la découverte importante d'un long mémoire de travaux a permis de donner une description très précise de la nouvelle salle et même d'en établir les plans, en coupe et en perspective. Ce document est à rapprocher de ceux publiés par Lemoine sur les travaux de l'Hôtel de Bourgogne en 1647. Ajoutons que, complétant le travail de Maurice Dumoulin et Léon Mirot (*La Cité*, 1929), Mme D.H. a pu établir, grâce à certains baux inédits, l'histoire complète des propriétaires du théâtre (dont le loyer, 3.000 livres, était supérieur à celui de l'Hôtel de Bourgogne, qui était, à la même époque, de 2.000 livres et passa à 2.400 en 1647).

Mme D.H. apporte encore des documents précieux sur la déconfiture de l'*Illustre Théâtre* en 1645. Elle tient qu'en 1644, Molière, favorisé par la fermeture momentanée du théâtre du Marais incendié, connut le succès au jeu de paume des Métayer. J'avoue que sa démonstration ne m'a pas convaincu sur ce point. L'engagement d'un danseur et de musiciens par Molière, considéré comme une preuve de sa prospérité, peut aussi bien être interprété comme un sacrifice nouveau en vue de sortir du marasme. Et les dettes contractées par l'*Illustre Théâtre* dès décembre 1644 ne contredisent pas, bien au contraire, la thèse traditionnelle de son échec.

On voit donc la richesse et la diversité de cette étude, centrée sur l'histoire du Théâtre du Marais, mais qui apporte des lumières nouvelles sur les trois théâtres parisiens de la première moitié du XVII[e] siècle. Sauf sur les décors et la mise en scène, — Mme D.H. qui a consacré sa thèse à ce sujet, est la première à déplorer sur ce point la rareté de nos informations — nos connaissances sont largement complétées sur l'histoire des troupes, leurs rapports, leur composition, la vie privée et la fortune des comédiens, le répertoire, et notamment celui de Corneille, qui tient alors incontestablement la première place, les bâtiments, les costumes.

Lorsque l'ouvrage sera complet jusqu'en 1673, nous devrons à Mme D.H., chercheur patient et heureux, une contribution nouvelle, de toute première importance, à l'histoire théâtrale de Paris au XVII[e] siècle.

Georges MONGREDIEN.

Antoine ADAM. — **Histoire de la Littérature Francaise au XVII[e] siècle.** Tome IV : L'apogée du siècle. Paris, Domat, 1954, in-8°, 426 p.

Nous avons rendu compte ici-même il y a quelques mois du tome III de ce monumental ouvrage qui, au point de vue de la Revue d'Histoire du Théâtre, comportait essentiellement une large étude sur

Molière dont nous avons dit le bien que nous en pensions. C'est aujourd'hui un agréable devoir que de poursuivre ce compte rendu en parlant, pour nous en tenir au propos de cette Revue, de l'étude très fouillée que fait M. A. de la Tragédie depuis 1660, et singulièrement de Racine.

Un premier chapitre rend à la vieillesse de Corneille et à ses contemporains la place qui leur est trop souvent déniée dans les histoires de la littérature au profit du seul Racine. Ce n'est pas à dire que M. A. tente de gonfler leur importance, mais il est sage, pour mieux faire comprendre l'originalité et partant la grandeur de Racine, de situer avant tout son œuvre dans l'ambiance du théâtre tragique contemporain.

L'étude de la dernière période de la vie théâtrale de Corneille, d'*Oedipe à Suréna,* appuyée sur la thèse de G. Couton, est solide et réhabilite, en insistant sur leur caractère essentiellement politique, certaines de ces tragédies trop oubliées, notamment *Sertorius,* dont une reprise à la veille de la guerre a révélé d'étonnantes beautés, et même *Attila,* si traditionnellement dénigré à la suite de la trop fameuse épigramme de Boileau, et dont M. A. relève — avec peut-être un peu trop de complaisance — « la singulière profondeur » dans le portrait du conquérant. M. A. a su dégager avec une netteté parfaite le mérite essentiel de ces dernières œuvres qui s'adressaient à l'intelligence politique des classes supérieures de la nation, et par là-même, les raisons de leur échec dans une société plus occupée désormais du pathétique que des grands problèmes.

Un peu bref sur Claude Boyer, qui méritait mieux qu'une demi-page, M. A. insiste à juste raison sur Quinault, dont la connaissance se borne le plus souvent aux vers célèbres de Boileau, et dont l'abondante production n'est nullement négligeable. Je crains à ce propos que M. A. ne se montre trop affirmatif en lui attribuant la paternité totale du prologue de *Psyché :* sans doute en a-t-il écrit la première partie qui est chantée — et c'est ce que Quinault veut dire sans doute dans la lettre que cite en note M. A. —, mais la partie parlée de ce prologue porte trop évidemment la marque de Molière lui-même pour qu'on puisse la lui retirer. Je trouve d'autre part M. A. bien sévère envers Thomas Corneille dont le succès balança parfois, et non sans raison, celui de son illustre frère.

Quant à l'ample étude que fait notre auteur de la vie et de l'œuvre de Racine (tout au moins jusqu'en 1677, la suite devant venir dans le volume suivant), disons tout de suite qu'elle est excellente. Sans doute ne suis-je pas toujours d'accord avec M.A. sur certains points de détail — notamment sur la genèse de *la Thébaïde,* trop gratuitement attribuée dans sa conception à Molière, ainsi que sur l'accueil que reçut cette tragédie, qui fut médiocre sans doute, mais non « pitoyable » (12 représentations « dans sa nouveauté », 5 à la cour, 2 reprises en 1665, le maintien au répertoire de l'Hôtel en 1673, puis à la Comédie Française, ne sont pas l'indice d'un total échec). Chercherai-je encore chicane à M. A. sur la représentation d'*Alexandre* du 14 décembre 1665 chez Mme d'Armagnac qui, je le soutiendrais volontiers, fut celui de Boyer et non point celui de Racine : La Grange aurait-il été « surpris » le 18 que les comédiens de l'Hôtel jouassent l'*Alexandre* de Racine si les mêmes comédiens l'avaient déjà joué quatre jours auparavant, ce que La Grange n'aurait pu ignorer? Il serait vain, évidemment, de chercher d'autres menues querelles à M. A. sur des points controversés, qui d'ailleurs, ne sont pas toujours des vétilles. Si je me suis permis d'en relever au moins deux, c'est aussi afin de montrer avec quel soin minutieux l'auteur de cette *Histoire* étudie les auteurs qu'il passe en revue, appuyé sur une très sûre documentation, d'abon-

dantes recherches personnelles, et mû par un instinct très sûr de la relativité des valeurs. L'étude des différentes tragédies de Racine apporte pour chacune d'elles des éléments de critique originaux, et leur rapprochement donne de l'œuvre du poète une vue d'ensemble d'un intérêt renouvelé. On ne peut qu'être reconnaissant à M. A. de donner ainsi — de façon encore incomplète — de l'auteur de *Phèdre* un portrait qui tente de dissiper l'incertitude qui continue de régner sur cet homme au fond mystérieux, et dont le génie ressort plus vif de cette remarquable étude.

Pierre MELESE.

Louis HERLAND. — **Horace ou la Naissance de l'Homme.** Paris, 1952, 212 p.

Pour l'auteur, la tragédie d'*Horace* est « la tragédie de l'amitié »: Curiace a déçu Horace. Que lui importe, dès lors, qu'il triomphe. Adieu les rêves de l'adolescence, à présent il faut vivre et se résigner à accepter la solitude des héros. Cette interprétation, toute moderne du personnage cornélien mérite qu'on s'y arrête. Ce livre ne saurait être ignoré des jeunes tragédiens et de leurs maîtres. Il leur offrira, tout au moins, l'occasion de bien des réflexions, même s'ils s'inscrivent en faux contre la proposition d'un des hommes qui, avec M. Couton, connaissent le mieux Corneille.

L. CH.

Catherine VALOGNE. — **Jean Vilar.** Paris, Presses Littéraires de France, collection « Les Metteurs en scène », Nº VII,

Catherine Valogne présente le comédien, le metteur en scène, le chef de troupe Jean Vilar et dresse le bilan de ses activités pré-avignonaises, avignonaises, et de directeur du Théâtre National Populaire.

Le lecteur trouvera en particulier des renseignements précis (budget, statistiques, etc...) concernant le fonctionnement de cet organisme, propres à dissiper toute équivoque quant aux ressources dont dispose Jean Vilar et au rayonnement de son théâtre.

Catherine Valogne montre l'acteur et le metteur en scène aux prises avec son art, dégage, le plus souvent à l'aide de citations de Vilar lui-même, sa conception du théâtre et de la mise en scène — primauté de l'acteur, du texte, rejet de la machinerie à l'italienne, refus du décor etc...

Emportée par sa légitime admiration pour son « sujet », Catherine Valogne a sans doute dans la forme quelque peu outrepassé sa pensée en présentant Jean Vilar comme l'unique successeur du Cartel et en lui attribuant l'exclusivité de « l'invention » des spectacles de plein air. Pour avoir à partager ces titres avec quelques autres le talent de Jean Vilar n'en est pas moins grand ni son mérite moins éclatant (1).

R.-M. M.

(1) p. 12, le lecteur lira *Richard III* en place de *Charles II.*

GRANDE-BRETAGNE

C. Walter HODGES. — **The Globe Restored.** A Study of the Elisabethan Theatre. Ernest Benn Limited. London, 1953, 199 p., pet. in-fol., 62 pl. hors-texte.

L'aspect physique du théâtre élisabethain, resté conjectural sur plus d'un point essentiel, et les problèmes de mise en scène qu'il pose, ont fait couler beaucoup d'encre depuis une quarantaine d'années. L'étude générale de W.J. Lawrence : « The Physical features of the Elisabethan Playhouse » faisait date en 1913, puis le grand ouvrage de E.K. Chambers « The Elisabethan Stage » (4 vol.) en 1923. D'autres travaux se sont succédés avec Reynolds, J. Cranford Adams, etc... ces historiens essayant de cerner la question de façon méthodique et critique en relation avec telle ou telle scène déterminée, The Red Bull, The Globe, etc... Mais l'histoire allant de pair avec les essais de reconstitution, bon nombre de théories accréditées se sont trouvées balayées pour être remplacées par d'autres qui souvent dépassent le terrain solide des preuves, des faits reconnus.

C'est contre les théories hasardeuses que M. Hodges entre délibérément en campagne. Son étude serrant de près les rares documents sur lesquels on peut s'appuyer : un dessin du *Swan*, deux contrats, un inventaire; utilisant à bon escient les recherches de ses prédécesseurs; et usant de rapprochements entre textes dramatiques, relations du temps, et documents graphiques se rapportant à d'autres formes théâtrales de l'époque, il dégage une physionomie du théâtre élisabethain qui s'avère convaincante. Ce théâtre prend vie dans un manifeste, final, en faveur de la « restoration » du *Globe*, et de la renaissance d'un théâtre « total » qui peut coexister, sans lui nuire, avec le théâtre « d'illusion ». Si M. Hodges nous entraîne et que nous sommes tentés de lui faire confiance c'est qu'il allie à l'examen scrupuleux des données historiques des arguments de bon sens, ceux d'un homme qui s'est trouvé directement aux prises avec les problèmes de la scène, M. Hodges a d'abord été « Stage-designer ». En 1951, il mettait en pratique ses idées sur le théâtre shakespearien au « Mermaid Theatre » de Londres, dont il fut le « co-designer » avec Richard Stringer. Cette scène charmante dans sa polychromie a été conçue non comme une reconstitution archéologique mais comme libre expérience dans le style élisabethain.

Par une série de dessins en liaison avec son étude des différents éléments physiques du théâtre élisabethain, W. Hodges nous fait suivre l'évolution de ces formes du tréteau dans la Cour d'auberge en 1655, au second Globe reconstruit en 1614. L'auteur a choisi le *Globe* comme un symbole. Son choix s'explique quand on sait que cet édifice élevé à Southwark, en 1599, sur la rive droite de la Tamise, le fut avec les matériaux de l'ancêtre du genre, le vieux « Theatre » de Shoreditch (1576), qu'il eut Shakespeare parmi ses actionnaires-fondateurs, qu'il passa à l'époque pour le plus beau modèle et vit jouer « Roméo et Juliette », « Lear », « Macbeth », « Le Conte d'Hiver », etc...

L'essai de W. Hodges, — comme celui tenté par Richard Southern dans une reconstitution récente — est conforme à l'esprit de réaction qui s'élève actuellement contre l'idée puritaine et dépouillée que l'ère victorienne finissante avait proposée de la scène élisabethaine. Cette conception austère réagissant elle-même contre les mésinterprétations spectaculaires du XIXe, a sévi jusqu'à

ces dernières années dans les représentations de Shakespeare à Stratford. Une étude plus pénétrante des textes et une enquête élargie ramènent à une vision riche et colorée, joyeuse à l'œil, de ce théâtre.

~

Sur une quinzaine de théâtres que possédait Londres à l'époque d'Elisabeth et de Jacques Ier, neuf étaient des amphithéâtres publics à ciel ouvert, et l'Europe ne connut rien de comparable depuis le théâtre romain. Si l'information ne manque pas sur les Compagnies d'acteurs, leur administration, le public et les pièces, l'obscurité se fait dès qu'on approche de la scène elle-même. Les contrats retrouvés de deux théâtres : *The Fortune* (1599) et *The Hope* (1613), fournissent quelques dimensions exactes, et certains détails matériels mais éludent l'essentiel du problème formel. Les cartes et vues de Londres, plus ou moins fidèles et de date un peu incertaine, par Norden, Visscher et Hollar, permettent de situer quelques théâtres aux bords de la Tamise, le *Globe* en particulier qu'on aperçoit près de la « *Bear-baiting arena* » mais nous fournissent des aspects contradictoires de leur forme extérieure : ronde ou polygonale? W. Hodges reprenant la controverse à propos du *Globe*, le « Wooden O » de Shakespeare, nous propose une solution de compromis. Il s'agirait d'un polygone à 16 côtés (gr. de Visscher) qui, vu de loin, paraissait rond (gr. de Hollar), ou bien le mur extérieur, en maçonnerie, pouvait être circulaire et l'intérieur un polygone en charpente.

C'est l'époque de la Restauration qui, fière d'abandonner la vieille mise en scène pour le décor « successif » à l'italienne, jouissant par sa nouveauté d'un prestige plus grand auprès de l'aristocratie, aurait discrédité le théâtre élisabethain en implantant l'idée d'une scène pauvre et nue (cf. Richard Flecknoe « Discourse of the English stage » (1664). Cette idée reprise avec faveur à l'époque victorienne et jointe à la théorie erronée d'une évolution continue et rectiligne depuis le Moyen-Age a conduit à la simplification abusive du problème. Pour W. Hodges, l'erreur est de ne pas avoir tenu compte de la part inventive dans la scène de la Restauration, à côté de la tradition médiévale, dont le théâtre public élisabethain avait été le premier dépositaire. Cet héritage médiéval ne se serait pas manifesté, comme on l'a cru longtemps, dans l'auditorium à galeries du théâtre élisabéthain mais dans les caractéristiques de la scène; élevée, démontable, et adaptable à des conditions variées. Hodges nous met en garde contre la tendance naturelle à vouloir considérer la scène du temps de Shakespeare avec un esprit moderne, qui l'envisage comme un ensemble structural fixe. Il rejette aussi les théories selon lesquelles les Elisabethains construisaient leurs pièces pour être jouées alternativement en avant et en arrière d'un rideau, ou pour que l'action se déplace autour d'éléments fixes à des niveaux différents. De telles méthodes sont en contradiction avec l'esprit du temps et la sagesse serait d'admettre que le style du théâtre élisabethain était basé sur la tradition et en accord avec les modes de l'époque en Angleterre et sur le Continent. Les gens de théâtre ayant toujours été respectueux des pratiques traditionnelles.

C'est en 1888, seulement, qu'un critique allemand, Karl Gaedertz, découvrit à la Bibliothèque de l'Université d'Utrecht la première vue authentique de l'intérieur d'un théâtre de Londres aux environs de 1596. Le dessin célèbre du *Swan* n'est en réalité que la copie par Arend Van Buchel d'un dessin et d'une description faits par son

ami de Witt lors d'un séjour à Londres; s'il ne répond pas à toutes nos questions, s'il n'est qu'une vue synthétique du théâtre élisabethain, il est cependant la première base solide autour de laquelle ont pu se cristalliser des données éparses et encore flottantes. Les traits certains qui s'en dégagent sont : la forme circulaire avec les trois étages de galeries de l'auditorium, la scène projetée en avant jusqu'au centre de la cour.

Par contre, la *Tiring House* (coulisses, loges d'acteurs) présente deux larges portes et ne comporte pas la fameuse ouverture centrale s'ouvrant sur la scène par des rideaux et flanquée des deux petites portes qui deviendront le prototype des « apron-stage doors » de la Restauration.

La galerie ou *upper-stage* fait office de « gentlemen's rooms ». Deux grands poteaux, gênants pour la visibilité, portent le toit de la « tiring-house », sorte de dais appelé *Heavens* qui couvrait la moitié de la scène. Enfin, la *hut* au-dessus, qui devait contenir la machinerie, porte le drapeau qu'on hissait à volonté. Le dessin du *Swan* ne comporte pas le 3ᵉ étage, dans la façade de la *tiring-house,* dont parlent certains textes et où Prospéro se tenait invisible dans « The Tempest », III, 3.

~

Abandonnant provisoirement la *tiring-house* et ses problèmes insolubles, W. Hodges réagit contre l'opinion accréditée relative à la *Stage* ou scène proprement dite, « *the unworthy scaffold* » dont parle Shakespeare (prologue « d'Henri IV »). Regardons-la d'un œil neuf et nous serons frappés de l'anomalie d'une scène rectangulaire projetée dans une arène circulaire. Pourquoi ces coins et cet espace vide latéral d'où le public ne peut bien voir l'action qui se passe sur un plateau aussi élevé? La réponse de Hodges est que ces théâtres n'étaient pas édifiés d'après un plan préconçu, comme le sont nos théâtres, mais construits, selon les méthodes traditionnelles des maîtres-maçons et artisans; et que la seule innovation de James Burbage au « *Theatre* », en 1576, fut d'introduire le tréteau de plein-air dans l'arène circulaire des « Combats d'ours », en usage depuis des années sur la rive de la Tamise. La théorie du théâtre élisabethain issu de la Cour d'auberge rectangulaire a reçu trop de crédit, elle n'est ni logique, ni chargée de preuves convaincantes. Quelle que soit la forme du théâtre, à ciel ouvert ou dans une salle fermée, on retrouve en effet le même tréteau rectangulaire projeté en avant et indépendant de ce qui l'entoure, cela prouverait bien la force d'une tradition. La seule chose qui frappait, comme une nouveauté, les visiteurs contemporains venant à Londres, c'était la grande salle publique permanente. Le thème initial serait donc la plateforme sur tréteaux, ou poteaux, du théâtre de plein air avec au fond une petite tente ou baraque qui deviendra la *tiring-house;* et ce qui importait c'était que le spectacle fut visible de loin par une assistance nombreuse, d'où l'élévation de la scène à la hauteur de la tête des spectateurs. Cette théorie était en germe dans le livre de Robert Southern « *The Open Stage* », qui a démontré la constance d'un type, celui du tréteau ambulant depuis les mimes grecs jusqu'au théâtre de la foire moderne.

Hodges s'élève encore contre l'idée de la *tiring-house* conditionnée par le cadre de l'auditorium à galeries, car il la voit sortir du développement progressif de la baraque à rideaux au fond du tréteau, et donne à l'appui de sa théorie le fait que dans le contrat de la

Fortune la scène et la tiring-house étaient conçues indépendamment du cadre pour y être placées ensuite. De même dans le dessin du *Swan* la façade de la « tiring-house » est plate et placée en avant de la structure circulaire de l'auditorium. L'auteur croit, enfin, que l'élévation de la scène permettait de placer l'Enfer sous le plancher au niveau des spectateurs du parterre, comme au Moyen-Age. Il cite trois exemples certains de ce type de scène, celui du *Swan* montrant ses supports, celui de la *Fortune* qui d'après le contrat copiait beaucoup des dispositifs du *Globe* à ce détail près que les supports du plancher devaient être carrés et sculptés en forme de gaines, et l'espace entre eux fermé par des panneaux en chêne ce qui paraît exceptionnel à l'époque, et une innovation. La scène du *Hope* plus tardive devait être posée sur des tréteaux et restait dans la tradition de la scène ouverte en dessous. D'après Hodges, les tentures dont parlent les textes contemporains, et que les auteurs, par une mésinterprétation du mot *Stage* ont voulu placer devant la *tiring-house,* étaient placées tout autour du plancher de la scène pour cacher les dessous, ces tentures changeaient selon le caractère de la pièce (Shakespeare parle de la *Black-Stage* dans « Lucrèce »).

~

Hodges souligne ensuite, avec pertinence, le rapport entre la « tiring-house » et la *Scena* des romains, entre sa façade à ouvertures et la *frons-scenae.* Le « Dictionary » de Florio en 1598, et les inscriptions latines sur le dessin du « Swan » montrant bien que les termes *scena* (tiring-house ou coulisses) et *proscenium* (stage, plateforme où l'on jouait) étaient pris dans leur acception classique. Fait très important en regard de la controverse soulevée par l'existence ou non d'une *inner-stage* (scène intérieure) terme absent des textes de l'époque et dénué de sens au temps d'Elisabeth, *Stage* signifiant alors le plateau seul.

Hodges croit à un mur de scène plat, de même hauteur que les galeries à trois étages, mais conçu à part, et pouvant varier d'un théâtre à l'autre, comportant néanmoins de façon générale : une ouverture centrale fermée par des rideaux avec une porte de chaque côté, une galerie ouverte au-dessus, flanquée de petites fenêtres, et peut-être un 3ᵉ étage à galerie ou fenêtres. La théorie de *l'inner-stage,* adoptée notamment par J. Cranford Adams, veut que l'ouverture centrale soit une scène intérieure pouvant être ouverte ou fermée suivant les besoins de l'action. La scène supérieure ayant son affectation propre. Or, si les textes anciens mentionnent l'usage d'une « upper-stage » par les Elisabethains, nous ignorons dans quelle mesure ils reconnaissaient l'existence d'une « inner-stage ». Le dessin du *Swan* n'en comporte pas et les textes dramatiques ne parlent que de « The place behind the stage ». Hodges croit à l'utilisation de ce lieu pour les « découvertes ». ex. : les cassettes du « Marchand de Venise » ou le lit de Juliette, « Juliet falls upon the bed within the curtains » (Roméo et Juliette, IV, 3), cela ne nécessitant pas un retrait large ou profond et n'intéressant pas l'action principale qui se passe toujours en avant. L'exagération de l'importance de la soi disant scène intérieure serait liée à l'idée erronée d'après laquelle la scène intérieure était l'embryon de la scène moderne. On l'a donc élargie pour y centrer l'acteur élisabethain, puis avec la scène de la Restauration le cadre extérieur enveloppant presque toute l'ancienne scène ouverte serait devenu l'encadrement du proscenium d'aujourd'hui. Mais les

faits sont à l'encontre de cette théorie. L'usage du changement de décor, qui donna naissance à cet encadrement n'ayant pas été inventé sur les scènes publiques comme adjuvant du drame mais employé d'abord comme un divertissement supplémentaire dans les spectacles de cour (Inigo Jones). Davenant l'introduisit sur les théâtres publics de la Restauration, mais l'acteur continua de jouer en avant du décor sur la grande *apron-stage* héritière de la scène élisabethaine.

Le problème de la scène supérieure est tout différent. Les pièces de l'époque de Shakespeare indiquent constamment : « On the upper-stage », « on the lower-stage ». Chambers et Adams soutiennent qu'à l'étage supérieur se passaient toutes les « bed-chamber et upper-room scenes », ex.: (Hamlet III, 4) la scène entre Hamlet et sa mère et le meurtre de Polonius. Hodges, lui, ne croit pas à des localisations aussi strictes, contraires à l'esprit élisabethain, mais il croit à l'emploi de constructions provisoires, praticables, en avant de la tiring-house et moins hautes, ce qui expliquerait l'absence d'une inner-stage à rideaux au *Swan* (Reynolds, Chambers et Adams l'admettent aussi).

~

Les historiens ont reconnu, récemment, que les pièces de Shakespeare n'avaient pas été jouées dans les costumes ordinaires de son temps, mais on continue d'enseigner que le fond architectural de la scène shakespearienne devait donner l'impression d'une simple architecture privée de l'époque. Cette idée paraît contraire à la nature même du drame élisabéthain où l'évocation romantique du passé et du lointain prime sur l'actualité, la satire sociale chez Ben Jonson faisant exception.

Temples, palais et tours forment le fond caractéristique de ces drames, un style suggestif de cette splendeur empreinte de fantaisie paraît donc évident. Les spectacles populaires depuis les origines ont toujours cédé à l'attrait d'une certaine ostentation.

Les prédicateurs de l'époque : un Thomas White, un John Stockwood déclament contre les « Sumptuous theatre houses » les « Gorgeous playing places ». Un auteur, Thomas Nashe, croyait même que les théâtres de Londres dépassaient leur modèle romain. Car si il y eut un modèle ce fut celui-là : de Witt avait été frappé de la ressemblance en voyant le *Swan* et Ben Jonson, en 1616, met en frontispice à l'édition de ses œuvres un *theatrum,* reconstitution un peu fantaisiste à laquelle il ajoutait la *hut* élisabethaine.

On est étonné de cette conception, si longtemps accréditée, d'un théâtre élisabethain austère, alors que de Witt parle des colonnes de bois peintes « in such excellent imitation of marble », et que d'autres références nous montrent le plafond des « Heavens » peint d'étoiles, de soleils et de figures allégoriques ou zodiacales. Ces peintures, peu raffinées sans doute, pouvaient être l'œuvre de peintres flamands de passage, ce qui nous amène à des rapprochements instructifs. Les scènes flamandes des *Chambres de Rhétorique* étaient édifiées dans un style baroque somptueux et comportaient l'usage des colonnes de bois peint façon marbre. Les rapports étroits entre ces scènes et le théâtre shakespearien, signalés dès 1889 par W. Creizenach ne frappèrent pas l'attention, ils se confirment aujourd'hui. C'est aussi dans les cortèges de la rue, les Entrées, en Flandres et à Londres, dans les arcs de triomphe, qu'il faut rechercher le goût baroque régnant alors sur toutes les scènes publiques.

Les « stages directions », l'inventaire de Henslowe, 1598, nous renseignent encore sur les machines et accessoires qui ajoutaient leur richesse spectaculaire héritée, en grande partie, du Moyen-Age.

Les nombreux dessins de Jones pour les costumes des Masques à la cour, dont l'éclat dut rejaillir sur le théâtre public nous donnent une idée du symbolisme emblématique de l'époque. L'atmosphère chevaleresque des Joutes se retrouve aussi dans les drames de Shakespeare et de ses contemporains, le fantastique y côtoyant une certaine recherche d'exactitude historique.

Hodges nous invite à imaginer la scène élisabethaine, complexe et quelque peu clinquante avec son architecture baroque rehaussée de peinture, son mélange de raffinement allégorique pour gens de cour et de spectacle enfantin et bruyant pour gens du parterre.

Si bien des lacunes restent à combler pour la connaissance physique exacte de ce théâtre, l'évocation qu'en fait M. Hodges nous paraît assez satisfaisante, un peu comparable à celle que Navarre nous proposait naguère, avec la même logique, pour le théâtre des Grecs.

Hélène LECLERC.

Wilfrid GRANVILLE. — **A dictionnary of theatrical terms.** London, André Deutsch Ltd. 14 × 22, 206 p.

M. Granville s'est proposé de faire connaître au grand public les expressions techniques ou familières et l'argot théâtral. Les termes sont classés par ordre alphabétique et l'humour de leur définition compense l'apparence un peu morne d'un ouvrage de cet ordre. Le dessein était trop vaste pour qu'il n'y ait point à regretter quelques omissions.

Cependant cet ouvrage rendra de grands services.

Y. M.

MUSIQUE ET DANSE

Roland TENSCHERT. — **Mozart.** Corréa, Paris 1954, 240 p., 3 fac-similés.

La vie de Mozart est un sujet en or. Les biographes en ont usé, sinon abusé. Jamais, cependant nous ne nous sommes trouvés en présence d'un ouvrage qui trace avec tant de simplicité, tant de fraîcheur un portrait aussi émouvant du génial compositeur. Jamais nous n'avons touché d'aussi près ce qu'on peut appeler le « mystère Mozart » dans toute sa complexité. Il faut dire que l'auteur qui passe en revue, dans son ordre chronologique, la production mozartienne, a fait appel à toute une correspondance judicieusement choisie qui, non seulement précise le déroulement d'une carrière fertile en incidents, difficultés et malheurs, mais encore révèle un caractère d'homme assez exceptionnel.

Dans ses personnages de théâtre Mozart fait montre d'un sens psychologique étonnant, d'aucun dans la vie. Son inspiration musi-

cale est d'une distinction, d'un raffinement qui jamais ne se démentent et maints de ses propos, de ses plaisanteries frisent la vulgarité. Il est l'insouciance même, ne dirige jamais les événements et se trouve toujours victime de sa légèreté. Par contre la mort qui souvent le visita, avant de l'enlever à 35 ans, il la regarde en face avec la force d'un stoïcien.

Ce sont ces contrastes qui nous attachent dans ce dernier Mozart, en date. Livre à lire et à relire.

Antoine GOLEA. — **Esthétique de la Musique contemporaine.** Paris, Presses univers. de France, 206 p., 1954.

M. Antoine Goléa vient de faire paraître un ouvrage sur l'*Esthétique de la musique contemporaine,* ouvrage extrêmement remarquable. Nous lui saurons gré, contrairement à tant d'ouvrages historiques, de se pencher avec ferveur, sur la musique de notre temps, et de tâcher d'y voir clair. Nous lui reprocherons toutefois un parti-pris de départ. M. Goléa a la foi dodécaphoniste (c'est son droit), il s'efforce de la faire partager à ses lecteurs (quoi de plus naturel), mais, afin d'être convaincant, il appuie ses arguments sur des faits qu'il déforme (et là nous ne sommes plus d'accord).

A son dire, les génies musicaux de l'époque sont Schönberg, Webern, Alban Berg, et aussi leurs émules les Messiaen, Jolivet, Boulez. Naturellement il ne peut, sans crainte de ridicule, passer sous silence d'autres grands noms, les Bartock, Milhaud, Prokofieff, Honegger, tout en laissant entendre que « ni les uns, ni les autres n'ont eu le courage de franchir le cap du dodécaphonisme », et d'ajouter, avec une pointe de regret : Ah! s'ils l'étaient devenus quels chefs-d'œuvre eussent-ils enfantés! Opinion un tantinet présomptueuse.

Il profite de l'occasion pour assassiner l'œuvre de Strawinsky (avec une légère restriction en appendice), condamner son évolution à partir de *Noces,* y associant d'ailleurs le compositeur allemand Paul Hindemith. Il place, comme il se doit, Debussy au sommet de l'avant-dernier renouveau du langage musical, tire un coup de chapeau à Paul Dukas (dont il analyse le livret d'*Ariane et Barbe-bleue* de façon magistrale), il consent à voir dans Ravel un grand musicien et réserve à Chostakowitch une place vraiment en marge de ses conceptions. Car quel courant esthétique représente donc Chostakowitch, en dépit de son immense talent?

Tout un chapitre est consacré à un « nouvel humanisme » et le terme « humanisme musical » se retrouve presque toutes les deux ou trois pages. On aimerait connaître une définition.

Enfin il s'élève contre toute forme d'académisme. Ce en quoi il a raison. Mais l'académisme n'est nullement l'apanage d'une forme d'art. Il peut y avoir un académisme dodécaphoniste comme il existe un cubisme académique. Et lorsque l'auteur avance, avec sérénité : « que la musique tonale ne recouvrira jamais que deux ou trois cents ans de l'évolution de la musique » (c'est déjà pas mal), nous serions heureux que la musique atonale puisse en assurer autant dans les temps futurs.

M. Goléa parle aussi de la musique de cinéma. Il croit à son avenir et cite, à son sujet, les remarquables partitions de Prokofieff, Honegger, Auric, en oubliant un peu trop que toute forme musicale, dans sa construction même, s'accommode assez mal du découpage morcelé de n'importe quelle action filmée. Il pense également que l'opéra-oratorio, illustré avec magnificence, par les Milhaud et les Honegger,

porte en lui un renouveau de l'art lyrique. Pour nous c'est un expédient qui fuit le problème structural de fond. Enfin Goléa examine les essais de musique concrète d'un Pierre Schaeffer. Et il conclut : « c'est là une musique de robots qui ne peut tuer que la musique ». N'en est-il pas de même du dodécaphonisme en dépit de toutes les explications séduisantes que Goléa en donne?

M. Goléa est très intelligent. C'est là, à notre avis, ce qui rend hasardeuses, sinon dangereuses, ses théories. Il les renforce d'ailleurs — ce qui aggrave son cas — par une compétence technique de tout premier ordre. Malgré les réserves exposées ci-dessus cette étude présente un intérêt primordial. Il y a du fanatisme chez Goléa. Comment le lui reprocher à une époque où le conformisme est, neuf fois sur dix, de rigueur?

L'Opéra de Paris (Vol. IX), 64 p. nombreuses illustrations, 1954.

L'événement *Obéron* alimente encore, en grande partie, le N° IX de la revue « Opéra de Paris » : autour de la première d'Obéron (Jacques Dantan), Naissance d'Obéron à Paris (Pierre Fortassier), précisions historiographiques (Stephan Wolff). Antoine Goléa, avec la pertinence qui le caractérise, nous parle du « spectacle d'opéra, spectacle total », on profite de l'anniversaire de Diaghilew pour nous entretenir des *Danses du Prince Igor* et de *l'Oiseau de feu*, à propos de *Parsifal* (représentations du Théâtre de Stuttgart à Paris), Gustave Samazeuilh étale son érudition wagnérienne, Jacques Feschotte et Louis Musy commentent les reprises, Salle Favart, de *Résurrection* de *Paillasse* et du *Jongleur de Notre-Dame*. Une page est consacrée à Maurice Lehmann, grand maître des scènes subventionnées, au sujet de sa nomination de Commandeur de la Légion d'honneur. Bref, ce numéro, luxueusement illustré, s'efforce — en y réussissant fort bien — de suivre l'activité de nos deux « lyriques nationaux ».

Pierre WOLFF. — **La musique contemporaine.** Paris, F. Nathan, 1954, 388 p.

Nous serons reconnaissants à M. Pierre Wolff d'avoir eu le courage de consacrer plus de 350 pages à l'histoire de la seule musique contemporaine, de préférence à nombre d'auteurs qui, partant des origines de cet art, s'essoufflent en cours de route et expédient en dix pages l'époque moderne. Nous disons bien du courage car M. Wolff n'hésite jamais à exprimer, avec franchise, ses appréciations sur la plupart des compositeurs vivants. Il y met toujours la forme tout en y affirmant avec netteté ses goûts. Son panorama couvre à peu près un siècle puisqu'il s'étend de 1860 à nos jours. Il adopte l'ordre chronologique, ce qui nous permet de suivre l'évolution d'un même compositeur, de sa jeunesse à sa maturité, et de confronter ses œuvres avec celles de la génération suivante. Chaque période de dix ans est heureusement complétée par un tableau des naissances et des morts, ainsi que des œuvres et événements. Ces recoupements perpétuels aident le lecteur à situer la création, non seulement dans le temps, mais aussi dans les différents pays du monde. Son dessein, dit-il « n'est pas de présenter une histoire de la musique, mais de marquer dés jalons ». Dessein parfaitement réalisé mais, à nos yeux, d'une modestie exagérée car M. Wolff fait preuve d'un jugement extrêmement sûr. Il est éclectique comme il se doit et son esprit curieux est

réceptif à toute évolution sonore, dodécaphonisme compris. En outre il sait remarquablement caractériser en quelques lignes l'aspect ethnique de chaque musique nationale, et justifier de la sorte ses formes expressives.

En ce qui concerne l'art lyrique nous sommes étonnés du peu d'ouvrages étrangers — allemands, italiens, russes, hongrois, tchèques... — qui réussissent, même lorsqu'ils connaissent un véritable succès, à franchir les frontières. Décidément l'art lyrique, dont la langue est pourtant internationale, ne bénéficie guère d'une audience comparable à celle de l'art dramatique...

Hugo RIEMANN. — **Dictionnaire des grands musiciens et de leurs œuvres.** Lausanne, Payot Edit., 230 p., 1954.

On ne saurait assez féliciter les Edit. Payot d'avoir réimprimé, sous une forme condensée, le célèbre ouvrage de Riemann, mis à jour par MM. Schaeffner, Pincherle, Rokseth, Tessier. L'écueil de ce genre d'ouvrages est toujours le même : comment dresser un panorama objectif des grand musiciens? Comment ne pas écarter certains noms, comment en supprimer d'autres? A nos yeux ce Riemann 1954 fait la part trop belle aux classiques. Il me semble, en raison des nombreuses biographies parues sur Bach, Beethoven, Berlioz, Gluck, Haendel, Haydn, Listz, Schubert, Schumann, Verdi, Wagner... que les pages qui leur sont réservées pourraient être réduites à l'essentiel. Il me semble également qu'octroyer plus de deux pages à Meyerbeer, trois à Schütz, quatre à Telemann, deux à Spohr, deux à Spontini, une et demie à Swelinck peut paraître excessif. Quant aux compositeurs contemporains qui ont l'honneur de figurer dans ce dictionnaire, le choix qui en a été fait se révèle encore plus arbitraire. Des omissions comme Magnard, Lekeu, Terrasse, Rabaud, Laparra, Lazarri... sont inexcusables. Et si Milhaud, Honegger, Messiaen s'y inscrivent, à juste titre, en bonne place, pourquoi limiter les autres musiciens vivants à Auric et Poulenc en passant sous silence les Delannoy, Dutilleux, Jolivet, Lesur, Rivier, Sauguet, Thiriet, Yvain, dont le talent ne saurait pas être mis en doute?

Il reste à souhaiter que la prochaine édition de ce précieux volume, tout en lui conservant la même grosseur, soit aménagée autrement.

Charles MUNCH. — **Je suis chef d'orchestre.** Paris, Edit. du Conquistador, 110 p., 1954.

Le prestige du chef d'orchestre, depuis l'époque romantique, n'a cessé de grandir. Il exerce sur les foules un pouvoir de séduction qui parfois est assez étranger à ses capacités professionnelles. Tel n'est pas le cas de Charles Münch dont la renommée universelle est, en tous points, justifiée. N'empêche que son livre déçoit. Il manque de force et d'accent, de personnalité. C'est un livre sans flamme et Charles Münch, au pupitre, en a tant. Et combien est plus instructif sur ce métier *Le parfait chef d'orchestre* de Ferd. Goldbeck! (Revue d'Histoire du Théâtre, vol. IV, 1953, p. 319).

Francis POULENC. — **Entretiens avec Claude Rostand.** Paris, Julliard. 1954, 220 p.

Il est heureux que certaines émissions de la radio, éphémères par nature, soient recueillies par les éditeurs et fassent l'objet d'études imprimées. C'est ainsi que les entretiens de Roland Manuel (*Plaisir de la musique,* (3 vol. édt. du Seuil), ceux de Gavoty sur Honegger (édit. du Conquistador), de Claude Rostand sur Milhaud (Julliard édit.) ont été réunis et constituent un apport précieux à l'histoire de la musique de notre temps.

Le dernier en date de ces ouvrages est un *Poulenc* de Claude Rostand. Dans ce style primesautier, aisé, ironique qu'est le sien, Rostand trace de Poulenc, homme-artiste, un portrait extrêmement vivant. Avec une habileté consommée il oblige le compositeur lui-même à définir, à caractériser son œuvre. C'est là du bon document, pris sur le vif et si, comme c'est le cas, les débats sont bien conduits, s'ils « coiffent » l'ensemble de la production de l'artiste, un semblable travail complète heureusement une étude analytique plus précise, plus détaillée qui ne manquera pas d'être faite un jour sur l'heureux auteur des *Mamelles de Tirésias* et de tant et tant de délectables compositions.

André BOLL.

André BOLL. — **Pour un renouveau du Théâtre lyrique.** 1954 in-16 à l'italienne, 80 p. ill. Paris, Sefi, édit.

En ces quelques pages André Boll ne prétend pas faire une étude exhaustive de cet important problème. Il s'attache spécialement à la recherche d'un équilibre nécessaire entre le drame et la musique et nous propose les exemples de R. Strauss et Marcel Delannoy.

R.-M. M.

Agnès de MILLE. — **Dance to the Piper.** New-York, Bantam books, Edit., 325 pages, 8 pages d'illustrations hors-texte.

Agnès de Mille, danseuse et chorégraphe, auteur notamment de *Rodeo* et de *Fall River Legend,* est une personnalité dominante de l'art chorégraphique aux Etats-Unis; elle appartient (comme Antony Tudor, Hugh Laing...) aux tendances spécifiquement américaines du ballet : danse « expressive » et sujets psychologiques. Ces « souvenirs » sont écrits avec une grande vivacité de style, de l'esprit, une grande dignité de ton et une remarquable hauteur de vues, tant dans l'évocation des péripéties parfois pénibles de sa carrière longtemps difficile, que dans ses jugements sur ses camarades, collègues et patrons. Les danseuses Moïra Shearer et Lucia Chase, les impresarii Cochran et Hurok, le critique John Martin, Mary Rambert une des « reines » du ballet britannique, Martha Graham qui eut sur Mlle de Mille une grande influence morale et inspiratrice, le « froid » Massine et « l'affable » Danilova, Serge Denham directeur du Ballet de Monte-Carlo pour qui elle régla *Rodeo*... sont « vus » et jugés avec verve et fermeté. Ce livre est un document historique important.

Boris KOCHNO et Maria LUZ. — **Le Ballet.** Hachette Edit. 380 pages, très nombreuses illustrations photographiques, en noir et en couleurs, maquettes de décors hors-texte. Notices, index et tables.

Boris Kochno, secrétaire de Serge de Diaghilew de 1921 à 1929, auteur des livrets des ballets, mêlé de très près à la préparation des programmes des saisons d'après l'autre guerre, en relations avec les peintres et les musiciens, et qui a conservé une grande part des archives et documents du Ballet Russe, a été un des témoins réellement autorisé et « conscient » de cette grande époque de l'art du théâtre contemporain. Il fut lié ensuite à l'activité de la Compagnie de Monte-Carlo auprès de René Blum et du colonel de Basil; il soutint les premiers pas de Roland Petit, lui donnant l'argument des *Forains* et tous les appuis et les conseils de son expérience. Son livre, annoncé depuis quelques temps, excitait d'avance toutes nos curiosités. Elles ne sont pas déçues. Après un rapide résumé des périodes antérieures, M. Kochno retrace la carrière de Diaghilew et de ses créations; et tous ceux qui gardent la nostalgie de la tenue, du fini, des spectacles de la célèbre Compagnie seront curieux de saisir le « secret » de Diaghilew.

La présentation de l'ouvrage est splendide : la qualité des illustrations, le « rendu » des photos égal en finesse aux originaux, la modestie et la réserve du ton, font de ce livre un témoignage singulièrement éloquent, et en même temps un digne hommage à la mémoire de Diaghilew.

Pierre MICHAUT.



BIBLIOGRAPHIE

(Voir « Avertissement et Plan », I-II, 1948, p. 99)

Nous rappelons que nous ne donnons qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux. Voir à la rubrique *Livres et Revues* le compte rendu de quelques ouvrages et articles non mentionnés dans cette notice.

ABRÉVIATIONS

A. - *Arts.* — **A.N.** - *Age Nouveau.* — **B.E.T.** - *Boletin Estudios de Teatro.* — **B.H.T.P.** - *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais.* — **B.M.H.** - *Bulletin of the Modern Humanities Research Association.* — **B.N.T.C.** - *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.O.M.** - *Ballet, Opéra, Music-Hall.* — **B.V.** - *Biennale di Venezia.* — **C.** - *Conferencia.* — **C.D.O.** - *Courrier Dramatique de l'Ouest.* — **C.R.** - *Compte rendu dans la Revue.* — **E.** - *Etudes.* — **E.A.** - *Etudes Anglaises.* — **E.G.** - *Etudes Germaniques.* — **E.I.D.T.** - *Echanges Internationaux dans le Domaine du Théâtre.* — **E.N.** - *Education Nationale.* — **E.Ph.** - *Etudes Philosophiques.* — **E.S.** - *Etudes Soviétiques.* — **E.T.** - *Education et Théâtre.* — **E.T.J.** - *Education Theatre Journal.* — **F.** - *Figaro.* — **F.L.** - *Figaro Littéraire.* — **Fr. R.** - *French Review.* — **Fr. St.** - *French Studies.* — **G.R.** - *Germanic Review.* — **H.M.** - *Hommes et Mondes.* — **H.R.** - *Hispanic Review.* — **I.D.** - *Il Drama.* — **J.F.B.** - *Journal Français du Brésil.* — **L.F.** - *Lettres Françaises.* — **L.M.** - *Larousse Mensuel.* — **M.F.** - *Mercure de France.* — **M.L.N.** - *Modern Language Notes.* — **M.L.Q.** - *Modern Language Quarterly.* — **N.L.** - *Nouvelles Littéraires.* — **O.B.M.** - *Opéra-Ballet-Music-Hall.* **P.F.** - *Plaisir de France.* — **P.M.L.A.** - *Publications of Modern Language Association.* — **Q.J.S.** - *Quarterly Journal of Speech.* — **R.H.L.** - *Revue d'Histoire Littéraire.* — **R.L.C.** - *Revue de Littérature Comparée.* — **R.P.** - *Revue de Paris.* — **R.S.T.** - *Rivista di Studi Teatrali.* — **R.T.** - *Revue Théâtrale.* — **S.** - *Sipario.* — **S.A.B.** - *Shakespeare Association Bulletin.* — **Sc.** - *Scenario.* — **Sc. I.** - *Scena Illustrata.* — **St. Ph.** - *Studies in Philology.* — **T.G.** - *Tribune de Genève.* — **T.M.** - *Théâtre dans le Monde.* — **T.N.** - *Theatre Notebook.* — **Y. Fr. St.** - *Yale French Studies.*

Cette notice a été établie par Rose-Marie Moudouès

I-II
BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES - CATALOGUES

1018. *Art et Action.* Catalogue. Paris. Réunion des Bibl. de l'Arsenal, 1954.

1019. *Kleines Literarisches Lexikon.* Berne, Francke, Coll. Dalpi, Nos 15-17, in-12, 608 p.

1020. *Principales estrenos en Latiná América,* 1952. Escena (Lima), N° 1, 1953 et N° 4, 1954.

1021. *Deutsche Uraufführungen und deutschsprachige Erstaufführungen seit* 1945. *Deutsche Theater, osterreichische Theater, schweizer Theater.* Theater Tagebuch, N° 1.

Répertoire depuis 1945.

1022. BROWNING (D. C.). — *Everyman's Dictionary of Shakespeare quotations.* London, Dent, 1953, 572 p.

1023. KLAIN (James M.). — *Doctoral projects in progress in theatre arts,* 1952. **E.T.J.,** V., N° 2, mai 1953.

1024. KNOWER (F. H.). — *Graduate theses in theatre,* 1951. Ibid.

1025. RUSSEL (Douglas A.). — *Bibliography of costume designs published in Theatre Arts,* 1916-1952. Ibid. V, N° 4, déc. 1953.

1026. S. I. A. E. — *Annuario del teatro italiano* 1952-53. Roma, Apollon, 1954, in-16, 735 p.

1027. WHITE (D. Maxwell). — *Seicento and settecento.* Modern Language Studies, XIV, 1953.

Bibliographie.

III
GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, Philosophie et Techniques dramatiques.

1028. AMORE (R.). — *Conceptos previos sobre teatro.* Escena (Lima), N° 1, 1953.

1029. APOLLONIO (Mario). — *Attualità del teatro dei vecchi tempi e prospettive sul teatro di domani.* Drammaturgia, I, 1954.

1030. ARAGONES (J. E.). — *El teatro y sus secretos.* Teatro (Madrid), N° 7, 1953.

1031. BAILLY (René). — *Le théâtre source de culture.* Le Phare Egyptien, 15-16 avril 1954.

1032. BRAGAGLIA (A. G.). — *Necessita degli sperimentali.* **S.,** Nos 88-89, 1953.

1033. CHESSELET (Robert). — *Réflexions sur l'originalité au théâtre.* Synthèses, VIII, N° 85.

1034. CLUSEL (M.). — *Entretiens sur l'art.* Paris, 1953.

Jouvet. Pitoëff. Sartre. Lifar.

1035. COPEAU (Jacques). — *Réflexions sur les petits théâtres.* **F.L.,** 23 janvier, 1954.

1036. DOSTOIEVSKI (Fedor). — *De l'utilité dans l'art.* Texte inédit en français. Nombre d'Or (Organe du Cercle Paul Valéry), N° 1, 1954 et suiv.

1037. ENTRAMBASAGUAS (J. de). — *Teatro puro, puro teatro.* Teatro (Madrid), N° 7, 1953.

1038. GOURFINKEL (Nina). — *Breve resumen del « sistema » de Stanislavski.* Escena (Lima), 1954, N° 3.

1039. KNAAK PENSER (A.). — *El espíritu y la carne en las grandes creaciones literarias.* Buenos Aires, 1952, 179 p.

Tirso de Molina, Goethe, Claudel, Graham Greene.

1040. MILLER (Arthur). — *El dramaturgo y la originalidad.* Escena (Lima), N° 1, 1953.

1941. ORSINI (N.). — *T. S. Eliot e la teoria delle convenzione drammatiche.* Letteralure Moderne, IV, N° 6.

1042. SPEAIGHT (Robert). — *La filosofia en el teatro francés de hoy.* Indices de Artes y Letras, VIII, N° 64.

1043. STÉPHANE (Roger). — *Le théâtre et son destin.* Paris, La Table Ronde, 1953.

1044. VEINSTEIN (André). — *Mise en scène et création artistique.* **R.T.**, N° 27.

1045. VICTOROFF (David). — *Le rire et le risible.* Paris, Presses Universitaires de France, 1953, 225 × 140, 198 p.

1046. WOOD (K. J.). — *Modernism in modern drama.* London, Cornell, G. Cumberlege, 1954, 22 × 14.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale. Le public.

1047. BENTLEY (Eric). — *More than a Play ?* in « In Search of a Theater », p. 359-369.

1048. BERYOLINI (A.). — *Crisi del teatro. Questione di moralità.* Ridotto, III, N° 9, septembre 1953.

1049. LEFÈBVRE (Hélène). — *L'artiste et sa mission.* L'Arlecchino, N° 1, octobre 1952.

1050. WILLIAMS (W. E.). — *Economic and social aspects of the theatre.* The Adelphi, XXIX, N° 4.

IV
THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire.

1051. AUTANT-LARA (E.). — *La vie scénique du théâtre par le Laboratoire Art et Action.* Nombre d'Or, N° 1, 1954.

1052. DEIERKAUF-HOLSBOER (S. W.). — *Le théâtre du Marais.* I, *La période de gloire et de fortune* 1634 (1629)-1648. 46 documents inédits, 12 planches. Paris, Nizet, 1954, in-8°, 234 p. **C.R.**

1053. ARNOLD (Paul). — *Crise de la Comédie-Française.* **R.T.**, N° 27.

1054. DESCAVES (Pierre). — *Grandeur et destin de la Comédie-Française.* Les Annales, N° 38.

1055. BENTLEY (Eric). — *Two evenings « chez Barrault ».* In « In search of Theater », p. 185-203.

1056. FRANÇOIS (Lucien). — *Lettre à Jean-Louis Barrault, grand archéologue de l'art dramatique.* Combat, 6 octobre 1954.

b) Architecture, équipement, aménagements.

1057. APOLLONIO (Mario). — *Teatro a scena centrale.* Drammaturgia, I, 1954.

1058. CLARKE (Cecil). — *An open-stage at Stratford-on-Avon (Ontario).* **T.N.**, VIII, N° 2, janvier-mars 1954.

1059. ERMY. — *Al Teatro S. Erasmo di Milano verdi allori per la scena centrale.* Ridotto, 1954, N° 1.

1060. IGLÉSIS (Roger). — *Scène centrale ou scène en éperon.* **R.T.**, N° 27.

1061. OBJETA (Jorge de). — *En torno al teatro circular.* Escena (Lima), N° 3, 1954.

1063. SCHÉRER (Jacques). — *Le théâtre en rond.* Correspondances (Tunis), N° 4, 1954.

1064. VALÉRY (Odette) et RIZZO (Willy). — *L'Opéra de Paris.* Paris-Match, N° 274, Ill. coupes, plans.

c) La représentation : mise en scène, décoration éclairage, distribution, etc.

1965. BELLMAN (W. F.). — *Aesthetics for the designer.* **E.T.J.**, V, N° 2, mai 1953.

1066. BENTLEY (Eric). — *Doing Shakespeare wrong.* In « Search of theater » p. 107 et suiv.

Sur les mises en scène modernes de Shakespeare.

1067. BAEBRAN (Cecilio). — *La decoración teatral de hoy, en Francia.* Teatro, N° 5, 1953.

1068. BRAGAGLIA (A. G.). — *Difesa del suggeritore.* **S.**, N° 94.

1069. CHENEY (Sheldon). — *Three thousand years of drama, acting and stagecraft.* New-York, Longmans Green and C°, 1952, XIV-592 p.

1070. G. C. — *L'eccelsa banalità di Tartufo.* **S.** 1954, N° 1.

Sur l'interprétation de Memo Benassi.

1071. GRIFFIN (A. V.). — *J.-L. Barrault acts Hamlet.* Shakespeare Quarterly, IV, 1952.

1072. WEIGERT (R. A.). — *A Aix-en-Provence, hommage à Bérain,* Combat, 5 juillet 1954.

1073. ROSENBERG (H.). — *Public night performances in Shakespeare's time.* **T.N.**, VIII, N° 2.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires.

1074. BRADSHAW (A.). — *World costumes.* London, A. C. Black, 1953.

1075. GALLOIS (Emile). — *Le costume en France de François Ier à 1900.* Paris, Laurens, in-4°.

1076. HOLMES (Martin). — *A Regency « Cleopatra ».* **T.N.**, VIII, N° 2, janvier-mars 1954, ill.

Costumes pour une représentation d'Antoine et Cléopâtre *à Covent Garden (hiver* 1813-14).

f) Législation.

1077. APOLLONIO (Mario). — *Mecenatismo di Stato.* Drammaturgia, I, 1954.

1078. ARIOSTO (E.). — *Il ministero dello spettacolo.* **Sc.**, N° 1, 1954.

1079. BROMLEY (J.). — *Cómo nació la censura teatral en Lima.* Escena (Lima), N° 2, 1953.

1080. SALACROU (A.). — *Pourquoi le théâtre a-t-il charge de misère? De l'origine du droit des pauvres.* **F.L.**, 4 avril 1953.

1081. VILBOIS (Jean). — *El convenio universal sobre los derechos de autor.* Teatro (Madrid), N° 7, 1953.

V

LE COMÉDIEN

Vie professionnelle, art et technique, pédagogie, etc.

1082. ABRAM (Paul). — *Le Conservatoire National d'Art Dramatique.* L'Arlecchino, N° 3, 1953.

1083. ALESSANDRO (E. d'). — *Sentimento e tecnica della recitazione.* Palcoscenico, N° 43, 1953.

1084. BERTRAND (Monique). — *Education corporelle et théâtre.* Ufoléa, N°s 79-80

1085. CARLIER (Jean). — *Une équipe européenne va enseigner l'art dramatique à la nouvelle école de Strasbourg.* Combat, 20 et 21 oct. 1954.

1086. DULLIN (Charles). — *A la recherche de Smerdiakov.* Cahiers de la Cie Madeleine Renaud-J.-L. Barrault, N° 6.

1087. FRANK (André). — *Dans l'attente de certitudes nouvelles.* Ibid.

Sur les Concours du Conservatoire 1954.

1088. MAETERLINCK (Maurice). — *Lettre à Marie Kalff.* **R.T.**, N° 27.

Sur la profession de comédien.

1089. PHILBRICK (N.). — *A plan for a graduate program in drama.* **E.T.J.**, V, N° 2, mai 1953.

1090. — POUDOVKINE. — *Le jeu de l'acteur au théâtre et au cinéma.* Défense de la Paix, N° 33.

1091. TALADOIRE (B. A.). — *Commentaires sur la mimique et l'expression corporelle du comédien romain.* Paris, Presses Universitaires de France, 1954, 162 × 250, 140 p.

1092. TOLMACHEVA (Galina). — *El actor.* Escena, N° 2, 1953.

1093. WILSON (Garff B.). — *Achievement in the acting of comedy.* **E.T.J.**, V, N° 4, décembre 1953.

VI-VII

BIOGRAPHIES

1094. BEAUME (Georges). — *Vedettes sans maquillage.* Paris, La Table Ronde, 224 p., ill.

Sacha Guitry, Jean Marais, Daniel Gélin, Martine Carol, Gérard Philippe, Michel Simon, Edwige Feuillère, Anna Magnani, Ingrid Bergman, Pierre Fresnay, Bing Crosby, Orson Welles, etc.

1095. LAVERNE (Henry). — *Quelques souvenirs.* Préface de SACHA GUITRY. Paris, Diffusion Française, in-8° cour., 255 p., 34 ill.

BERARD (Christian)

1096. FRANÇOIS (Lucien). — *Il y a cinq ans aujourd'hui Paris perdait Christian Bérard foudroyé en plein travail.* Combat, 12 février 1954.

BERR (Georges)

Cf. N° 1103.

BRAY (Yvonne de)

1097. FAVALELLI (Max). — *Souvenirs autour d'une tombe.* **T.G.**, 12 fév. 1954.

CLEMENT (Andrée)

1098. GAUTIER (J.-J.). — *Andrée Clément.* **F.**, 2 juin 1954.

1099. GIBEAU (Yves). — *Andrée Clément simple et grande.* **L.F.**, 10 juin 1954.

CARZOU

1100. GAUTHIER (Maximilien). — *Dans l'atelier de Carzou.* **N.L.**, N° 1397, 10 juin 1954.

COPEAU (Jacques)

1101. BENTLEY (Eric). — *Copeau and the chimera.* In « In search of theater », p. 242-249.

1102. REYNAUD (Jacques). — *L'exemple de Jacques Copeau.* Nos Spectacles, mars-avril 1954.

JOUVET (Louis)

1103. AUTANT-LARA (Louise). — *Autographes anecdotiques.* I, *Louis Jouvet*, II, *Georges Berr.* **R.T.**, N° 27.

KARINSKA

1104. BARRAULT (Jean-Louis). — *Hommage aux Karinska.* Cahiers de la Compagnie M. RENAUD-J.-L. BARRAULT, N° 6.

PITOEFF (Georges et Ludmilla)

1105. BERNARD (J.-J.). — *Georges et Ludmilla Pitoëff.* **R.T.**, N° 27.

VILAR (Jean)

1106. VALOGNE (Catherine). — *Jean Vilar.* Paris, Presses Littéraires de France, in-16 à l'ital., 1954, 60 p., ill., **C.R.**

VIII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Histoire générale et origines.

1107. DRUTEN (John van). — *Playwright at work.* New-York, Harper and Brothers, 1953, 210 p.

1108. CONTENAU (Dr. G.). — *Le théâtre dans le Moyen Orient ancien.* **M.F.**, N° 1087, mars 1954.
Egypte. Babylone.

1109. ROMAGNOLI (E.). — *Nel regno di Dioniso. Studi sul teatro comico greco.* Bologna, Zanichelli, 1953, in-8°, 261 p.

ESCHYLE

1110. BAGLIO (Gaetano). — *Il Prometeo di Eschilo a la luce delle storie di Erodoto.* Roma, A. Signorelli.

1111. MICHEL (François). — *Du destin à l'histoire : Eschyle.* Europe, N° 94.

EURIPIDE

1112. *Ion.* Adaptation de Bernard Zimmer. L'Avant-Scène, N° 82.

1113. GARZYA (A.). — *La data e il luogo di rappresentazione dell'Andromaca di Euripide.* Giornale Ital. di filologia, Novembre 1952.

1114. GREENWOOD (L. H. G.). — *Aspects of Euripidean tragedy.* Cambridge University Press, 1953, in-8°, VIII-144 p.

1115. LUCAS (F.-L.). — *Euripides y su influencia.* Buenos Aires, Nova, 1954.

1116. SAALBORN (A.). — *Euripide's Hippolytes en Racine's Phèdre.* Levende Talen, N° 172, 1953.

PLAUTE

1117. PICCOLI (Fantasio). — *A propos du Miles de Plaute. L'Arlecchino,* N° 3, 1953.

SOPHOCLE

1118. OPSTELTEN (J. C.). — *Sophocles and greek pessimism.* Amsterdam, North-Holland Public. Comp., 1952, in-8°, VI-250 p.

b) Moyen âge

1119. BABUDRI (F.). — *Le sens du théâtre médiéval.* L'Arlecchino, N° 7-8, 1953.

c-d) XVIe, XVIIe siècles

1120. GARAPON (R.). — *Du baroque au classicisme : le théâtre comique.* XVIIe Siècle, N° 20, 1953.

1121. LEBEGUE (Raymond). — *Du baroque au classicisme; la tragédie* ibid.

1122. ROUSSET (Jean). — *La littérature et l'âge baroque en France.* Paris, José Corti, 1953, 334 p.

MOLIERE

1123. BRAHMER (Mieczyslaw). — *U wagi o « Don Juanie »* Molier. Kwartalnik Neofilologiczny 3.

1124. BRAY (René). — *Molière sur les tréteaux.* **M.F.**, N° 1085, 1er janv. 1954.

1125. GOUBERT (Pierre). — *Une fortune bourgeoise au* XVIe *siècle : Jehan Pocquelin, bisaïeul de Molière.* Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine, 1954, N° 1.

RACINE

1126. DUBU (Jean). — *De quelques raisons esthétiques du silence de Racine après Phèdre.* XVIIe Siècle, N° 20, 1953.

1127. MAULNIER (Thierry). — *Racine.* Nelle édit. Paris, Gallimard, 1954.

1128. POMMIER (Jean). — *Aspects de Racine.* Paris, Nizet, 1954.

Voir aussi N° 1116.

e) XVIIIe Siècle

MARIVAUX

1129. DELOFFRE (F.). — *Aspects inconnus de l'œuvre de Marivaux.* Revue des Sciences Humaines, janvier-mars 1954.

1130. ESCANDE (Maurice). — *Les grandes premières : Le Jeu de l'Amour et du Hasard.* Les Annales, février 1954.

1131. RUGGIERO (O.). — *Marivaux e il suo teatro.* Milano-Roma, Bocca, 1953, in-8°, XIX-2[illegible] p.

f) XIXe Siècle.

COURTELINE (Georges)

1132. ACHARD (Marcel). — *Les grandes premières : Les Gaietés de l'Escadron.* Les Annales, N° 41.

1133. DESCAVES (Pierre). — *Mon collaborateur Georges Courteline.* Biblio, janvier 1954.

Souvenirs à propos d'un devoir sur Victor Hugo fait en collaboration au temps où Descaves était élève de première.

DUMAS père (Alexandre)

1134. *Mes Mémoires.* T. I. Edit. rev. et corr. Paris, Gallimard, 1954.

1135. *Kean.* Adaptation de Jean-Paul SARTRE, suivie du texte original de la pièce de DUMAS. Paris, Gallimard, Coll. Blanche, 1954, 11 × 18, 305 p.

Voir aussi N° 1143.

FEYDEAU (Georges)

1136. *Théâtre complet.* Paris, Le Bélier, 1954.

T VII : Un bain de ménage. Les fiancés de Loches. La dame de chez Maxim's. Feu la mère de Madame. On va faire la cocotte.

HUGO (Victor)

1137. GREGH (F.). — *Victor Hugo, sa vie, son œuvre.* Paris, Flammarion, 1954, in-8°, 496 p.

1138. MISSET-HOPES (S.). — *Présence de Victor Hugo.* Paris, 14 × 19, 120 p.

Voir aussi N° 1143.

MISTRAL (Frédéric)

1139. HENRIOT (Emile). — *La découverte de Mireille.* Historia, N° 88.

MUSSET (Alfred de)

1140. *Textes dramatiques inédits*, prés. par Jean Richer. Paris, Nizet, 1954, XIII-200 p.

1141. ALLEM (Maurice). — *Musset et Mme Jaubert*. **F.L.**, 28 mars 1953.

1142. BAUER (Gérard). — *Les grandes Premières : Les Caprices de Marianne*. Les Annales, N° 39.

1143. BRUN (A.). — *Deux proses de théâtre*. Gap, Ophrys, 1954.
Le Drame romantique. Comédies et proverbes.

1144. RAT (Maurice). — *« L'enfant du siècle » et sa marraine*. **F.L.**, 2 janv. 1954.

RENARD (Jules)

1145. — *Correspondance* (1864-1910). Introduction et notes de Léon GUICHARD. Paris, Flammarion, 1954, in-8°, 416 p.

1146. BISI (A.). — *La vie et l'œuvre de Jules Renard*. Firenze, Dante Alighieri, 1953, in-16, 70 p.

SAND (George)

1147. — *George Sand vivante*. Numéro Spécial d'Education et Vie Rurale, N°s 10-11.
Conduite des fêtes populaires organisées à Nohant et à La Châtre par Education et Vie Rurale, par le Centre Régional d'Art Dramatique de Poitiers.
Notre George Sand. George Sand et l'Education Populaire. A. G. Sand, conte de Gabriel NIGOND. *Présence de George Sand : montage de textes poétiques extraits de ses œuvres, par* Rannie SAUMONT, *préface de* Louis PEYGNAUD. *Les livrées. Coutume de noce en Berry, adaptée pour le théâtre par* Pierre PANIS.
Autour des Maîtres Sonneurs, adaptation de Jean NAZET.

1148. MAUROIS (André et Simone). — *Cent cinquantième anniversaire de la naissance de George Sand*. Texte des Discours. Chronique de la Société des Gens de Lettres, Juillet-septembre 1954.

VIGNY (Alfred de)

1149. GUILLEMIN (Henri). — *Les mésaventures d'un académicien mal accueilli*. **F.L.**, 16 oct. 1954.
Voir aussi N° 1143.

g) XX° Siècle.

1150. CABOURG (André). — *Les romanciers au théâtre*. Paris-Théâtre, N° 87.
Aymé, Bernanos, Mauriac, Green, Genêt, Giono, Colette, Romains, Sartre, Montherlant.

ANOUILH (Jean)

1151. WATKINS (J. M.). — *Twenty-one years of Anouilh*. Modern Language, XXXIV, N° 3.

AYME (Marcel)

1152. FOMBEURE (Maurice). — *Marcel Aymé*. Paris-Théâtre, N° 87.

BERNANOS (Georges)

1153. HORNO LIRIA (Luis). — *« Los diálogos carmelitas » de Georges Bernanos*. Teatro (Madrid), N° 6, 1953.

BERNSTEIN (Henry)

1154. MAURIAC (François). — *Bernstein*. **F.**, 1er décembre, 1953.

1155. BERNSTEIN (Mme Georges Henry). — *Lettre à François Mauriac*. **F.**, 8 décembre, 1953.
Réponse à l'article de F. Mauriac.

1156. MAURIAC (François). — *Le soleil des morts.* Ibid.
Réponse à Mme G.-H. Bernstein.

1157. SAUREL (Renée). — *L'amour et le cuivre égyptien ou le théâtre d'Henry Bernstein.* Les Temps Modernes, N° 98, janvier 1954.

BOURDET (Edouard)

1158. — *Théâtre.* Paris, Stock, 1954, T. II.

CAMUS (Albert)

1159. DUSSANE (Béatrix). — *Camus et la mer.* Samedi-Soir, 3 sept. 1953.

1160. LUPO (Valeria). — *La ricerca del giusto in Camus « Les Justes ».* Il Ponte, X, N° 6, juin 1954.

COCTEAU (Jean)

1161. *A propos de « La machine infernale » : une haute vague de souvenirs.* **F.**, 15 septembre 1954.

1162. DUBOURG (Pierre). — *Dramaturgie de Jean Cocteau.* Préface de Thierry MAULNIER, Paris, Grasset, 1954, 11 × 18, 284 p.

GIRAUDOUX (Jean)

1163. ARNOLD (Paul). — *« Pour Lucrèce » testamento letterario di Jean Giraudoux.* **B.V.**, N° 17.

1164. MERCIER (Maurice). — *Jean Giraudoux.* **L.M.**, N° 408.

1165. MORAND (Paul). — *Un soir à Marigny.* **N.L.**, 28 janvier 1954.

IONESCO (Eugène)

1166. ROBBE-GRILLET (A.). — *Eugène Ionesco.* Critique, N° 73.

MARCEAU (Félicien)

1167. JUIN (Hubert). — *Félicien Marceau.* Combat, 26 oct. 1954.

MARCEL (Gabriel)

1168. FERNEZ (Michel). — *Gabriel Marcel als Dramatiker.* Dokumente, IX, N° 4.

1169. PERRUCHOT (Henri). — *Gabriel Marcel, homme complet.* Revue de la Pensée Française, 1953, N° 9.

MONTHERLANT (Henry de)

1170. — *Montherlant par lui-même.* Images et textes présentés par Pierre SIPRIOT avec un inédit et des légendes de H. de MONTHERLANT. Paris, Le Seuil, 1953, 180 × 115, 192 p.

1171. MERCIER (Maurice). — *Le véritable procès de M. Henry de Montherlant.* **L.F.**, N° 379, 380.

1172. PITOU (S.). — *Henry de Montherlant : the first decade.* Renascence, V, N° 2.

NEVEUX (Georges)

1173. ROY (Claude). — *Lettre à Anton Tchékhov pour lui présenter Georges Neveux.* Cahiers de la Compagnie M. RENAUD-J.-L. BARRAULT, N° 6.

PEGUY (Charles)

1174. — *« Un poète l'a dit » suivi de « Nous sommes tous des vaincus » et de « Variations sur le début du drame de Jeanne d'Arc ».* Textes publiés par Mme Charles Péguy. Paris, Gallimard, 1953, in-16, 319 p.

RACHILDE

1175. AURIANT. — *Souvenirs sur Mme Rachilde.* Quo Vadis, N° 59.

ROUSSIN (André)

1176. AUBRIANT (Michel). — *André Roussin.* Paris-Théâtre, N° 85.

IX

HISTOIRE DU THÉATRE LOCAL

Paris, Provinces, Théâtre populaire urbain et rural.

1177. BENTLEY (Eric). — *God's plenty in Paris.* In « In search of theater », p. 47-55.

Sur la saison 1949.

1178. BEAUME (Georges). — *Bilan de la saison* 1953-1954. Paris-Théâtre, N° 87.

1179. CAMP (André). — *Une saison théâtrale sans relief* (1952-1953). Etudes, septembre 1953.

1180. GAUTIER (J.-J.). — *Revue de l'année théâtrale.* **F.**, 13 juillet au 1er août 1954.

1181. ANCELY (René). — *Histoire du théâtre et du spectacle à Pau sous l'Ancien Régime* (suite). Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau, 3e série, T. XIV.

Histoire d'une troupe de comédie à Pau en 1777. Un comédien béarnais, Paul Antoine Nolivos Saint-Cyr dit Laval. Répertoire, décors, machinerie.

1182. — *Cinquième anniversaire.* **C.D.O.** N° 13.

Cinquième anniversaire de la fondation du Centre dramatique de l'Ouest.

1183. H. G. — *Bilan de saison* 1953-1954. Ibid. N° 12.

1184. CAPRON (Marcelle). — *Jean Vilar, Macbeth, Avignon.* Cahiers de la Cie M. RENAUD-J.-L. BARRAULT, N° 6.

1185. CÉZAN (Claude). — *Théâtre en plein air.* **E.N.**, 1954, N° 27.

Sur les Festivals 1954.

1186. LEVAILLANT (Pierre). — *L'installation à Strasbourg du Centre Dramatique de l'Est couronne une belle œuvre de décentralisation.* **F.**, 15 septembre 1954.

1187. MACCARIO (E.). — *La comédie de Provence.* L'Arlecchino, Nos 7-8.

1188. NAZET (Jean). — *Le théâtre au village.* Education et Vie Rurale. Numéro Spécial, N° 9.

Au sommaire : Place du Théâtre dans la vie rurale. Les éléments de l'acte dramatique. La rentrée dans la vie.

X

HISTOIRE DES THÉATRES ÉTRANGERS

ALLEMAGNE

1189. BAHN (Eugène H.). — *Report from western Germany, II : drama in the U.S. Zone,* 1945-1948. **E.T.J.**, V. N° 4, décembre 1953.

1190. BENTLEY (Eric). — *Germany : Splendeurs et misères.* In « In search of theater », p. 65-76.

Le théâtre en Allemagne, 1949.

1192. DENECKE (Gerhard). — *Das Theater und seine Zuschauer.* Theater Tagebuch, N° 1.

1193. GREGOR (Joseph). — *Der Schauspielführer.* T. II, Stuttgart, Hierseman Verlag, 1954.

Das deutsche Schauspiel der Gegenwart. Das Schauspiel der romanischen Völker. Teil I.

1194. PASCAL (Roy). — *The german « Sturm und Drang »*. New-York, Philosophical Library, 1953, XVI-347 p. et Manchester Univ. Press.

1195. REINHARDT (Max). — *Palavras*. Vértice, N° 123.

1196. WEISSENBORN (G.). — *L'art dramatique allemand*. Allemagne d'Aujourd'hui, N° 5, 1953.

BRECHT (Bertolt)

1197. BENTLEY (Eric). — *The stagecraft of Brecht*. In « In search of theater », p. 135-151.

1198. WINTZEN (Ren). — *Actualité de Bertolt Brecht*. La Revue Nouvelle, IX, N°s 7-8.

BUCHNER (Georg)

1199. DUNE (Edmond). — *Un poète matérialiste : George Büchner*. Critique, N° 73 et suiv.

1200. THIEBERGER (R.). — *La mort de Danton de Georges Büchner et ses sources*. Paris, Presses Universitaires de France, 1953, 244 p.

GOETHE

1201. BRUNS (E.). — *Der Prolog im Himmel in Gœthe's Faust*. Monatshefte, XLV, N° 4.

1202. ENRIGHT (D. J.). — *Wilhelm Meister and the ambiguity of Gœthe*. The Cambridge Journal, VI, N° 11.

1203. FAUCHIER-MAGNAN (A.). — *Gœthe et la cour de Weimar*. Paris, Plon, La Palatine, 1954, 288 p., 12 ill.

1204. OBENAUER (K. J.). — *Das Dämonische bei Gœthe und in der Romantik*. Muttersprache, 1953, N°s 4-5.

1205. SCHLECHTA (Karl). — *Gœthes Wilhelm Meister*. Frankfurt a. M., Klostermann, 1953, 250 p.

1206. WOLFF (Hans M.). — *Gœthe in der Period der Wahlverwandtschaften*. Bern, Francke, 1952, 272 p.

HOFMANNSTHAL (Hugo von)

1207. — *Dramen, I*. Frankfurt, Fischer, 1953, 475 p.

1208. — *Hugo von Hofmannsthal. Eberhard von Bodenhausen Briefe der Freundschaft*. Dusseldorf, Diederichs, 1953, 274 p.

1209. MUHLBERGER (J.). — *Hugo von Hofmannsthal und Franz Kafka*. Eslingen, Bechtle, 1953, 70 p.

1210. — *Hofmannsthal und die Krankheit Europas*. Welt und Wort, VIII, N° 7.

1211. REY (W. H.). — *Tragik und Verklärung des Geistes in Hofmannsthal « Der Trumm »*. Euphorion, I, 1953.

KLEIST (Heinrich von)

1212. BUCHWALD (R.). — *Heinrich von Kleist Urerlebnis*. Deutsche Rundschau, LXXIX, N° 7.

1213. LEMARCHAND (Jacques). — *Introduction à l'œuvre de Kleist*. Bibliothèque Mondiale, N° 26, 15 février, 1954.

1214. WEBER (A.). — *Un grand poète tragique*. Ibid.

1215. WIESE (B. von). — *Das Menschenbild Heinrich von Kleist*. Wirkendes Wort, III, N° 4.

SCHILLER

1216. BUCHWALD (R.). — *Der junge Schiller*. I Bd. Wiesbaden, Insel-Verlag, 1953, 450 p.

AMERIQUE LATINE

1217. — *Documentos para la historia del Teatro Peruano.* Escena (Lima), N° 1, 2 et 3.

1218. — *Salas de Lima.* Ibid., N° 2.

1219. GALLEGOS (L. C.). — *La primera representación del Quijote en España y América se realizó en el pueblo de Pausa en el año* 1607. Ibid. N° 3.

1220. EWART (H. E.). — *Sinopsis del teatro chileno en* 1953. Ibid.

1221. KARNIS (Michael V). — *The crise in the argentine theatre.* **E.T.J.**, V, N° 4, décembre 1953.

1222. MONTES (Roberto J.). — *Buenos Aires, tierra de teatros experimentales.* Teatro, N° 4, 1953.

1223. MOSTAJO (Francisco). — *El teatro en Arequipa del siglo XVI al siglo XVIII.* Escena, N° 1.

1224. PLA (Josefina). — *El teatro en el Uruguay.* Ibid. N° 2.

1225. — *Le théâtre paraguayen.* L'Arlecchino, N° 3, 1953.

1226. PASARELL (E. J.). — *Origenes de la afición teatral en Puerto Rico.* San Juan, P. R. Universitad de Puerto Rico, 1951, VI-395 p.

1227. PORTE (Bernard-Marcel). — *El teatro Colón de Buenos Aires.* Teatro (Madrid), N° 2, 1952.

BELGIQUE

1228. — *Bulletin bimestriel du Théâtre National de Belgique.* N° 1.
Programme de la saison 1954-55.

1229. CLOSSET (Fr.). — *Herwig Hensen, poète et dramaturge flamand.* Synthèses, VIII, N° 86.

CHINE

1230. — *Folk Arts of New China.* Peking, The Foreign Language Press, 1954.
Théâtre, marionnettes, théâtre d'ombres, danses, etc.

ESPAGNE

1331. BUERO VALLEJO (A.). — *Teatros de cámara.* Teatro (Madrid), N° 1, 1952.

1232. DORRELL (José Manuel). — *El teatro español : historia y vigencia de un teatro de Madrid.* Ibid., N° 6.

1233. FERNANDEZ-CID (A.). — *S.O.S. de la zarzuela española.* Ibid. N° 3.

1234. GONZALEZ RUIZ (N.). — *El auto sacramental, Martiello y Espada.* Ibid. N° 5.

1235. CARO DE MALLEN (Ana). — *Contexto de las reales fiestas que se hizieron en el palaccio del Buen retiro. A la Coronacion de Rey de Romanos y entrada en Madrid de la Señora Princesa de Cariñan. Madrid, Imprenta del Regno* 1637. Edicion dirigida por A. PEREZ GOMEZ. Valencia, 1951, 39 fol. f. s. de l'édit. originale.

1236. CRUZ (Hernandez M.). — *Los autos sacramentales, ayer hy hoy, en busca de su técnica.* Teatro, N° 5.

1237. LUCA DE TENA (T.). — *Notas, experiencias y fracasos de un director de escena.* Ibid. N°s 1, 2, 3, 4.

1238. — *Los autos sacramentales y el director de escena.* Ibid. N° 5.

1239. TAMAYO (José). — *El teatro español visto por un director.* Ibid.

RUIZ DE ALARCON (Juan)

1240. — *Il teatro di Juan Ruiz de Alarcon.* Roma, Facoltá di Magistero dell Universitá di Roma, Tip. Agostiniana, 1953, in-8°, 143 p.

BENAVENTE (Jacinto)

1241. CAMP (Jean). — *Jacinto Benavente.* **L.M.**, N° 481.

1242. PACUVIO (G.). — *Jacinto Benavente.* **So.**, 1954, N° 6.

CERVANTES

1243. BATTELLI (Guido). — *Paesi e figure del Cervantes.* Letterature Moderne, IV, N° 6.

1244. VICUNA (E. G.). — *Historia del ingenioso hidalgo Don Miguel de Cervantes.* Madrid, Aguilar, 1953, 338 p., 2e édit. rev. et aug.

GARCIA LORCA (F.)

1245. — *Cinco farsas breves, seguidas de « Asi que pasen cinco años ».* Buenos Aires, Ed. de Losangue, 1954. Préface de Guillermo de Torre.

Titeres de cachiporra. Retablillo de Don Cristobal. La Doncella. El marinero y el estudiante. El paseo de Buster Keaton. Quimera.

1246. COUFFON (Claude). — *A Fuentevaqueros, sur les pas de Garcia Lorca.* **F.L.**, 26 décembre 1953.

1247. FLECKNIAKOSKA. — *Asservissement et révolte de la femme dans le théâtre de F. G. Lorca.* Langues Néo-Latines, N° 129.

MOLINA (Tirso de)

1248. — *Explicando un pretendido error en el « Cigarral Primero » de Tirso de Molina.* Bulletin of Comediantes, Vol. V, N° 1.

JARDIEL PONCELA (Enrique)

1249. — *Enrique Jardiel Poncela.* Teatro (Madrid), N° 4.

1250. — *Tres comedias escogidas.* Madrid, Aguilar, 1953, 365 p.

El sexo débil ha hecho gimnasia. Como mejor estan las rubias es con patatas. Los tigres escondidos en la alcoba.

VEGA (Lope de)

1251. FICHTER (W. L.). — *Orthœpy as an aid for establishing a Canon of Lope de Vega's authentic plays.* Estudios Hispánicos (Mexico), 1952.

ETATS-UNIS

1252. BENTLEY (Eric). — *The Broadway intelliguentsia.* In « In search of theater », P. 3-22.

— *Boredom in New-York,* Ibid.

O'NEILL (Eugène)

1253. ALEXANDER (D. M.). — *Psychological fate in « Mourning becomes Electra ».* PMLA, LXVIII, N° 5.

1254. BENTLEY (Eric). — *Trying to like O'Neill.* In « In search of theater », P. 220-234.

1255. DELL'ERA (Domenico). — *O' Neill e il poema di Brutus Jones.* Ridotto, 1954, N° 1.

1256. LAS VERGNAS (Raymond). — *O'Neill.* **H.M.**, janvier 1954.

1257. SAHL (Hans). — *Eugène O'Neill.* Preuves, N° 36.

1258. VILLARD (L.). — *O'Neill.* **E.A.**, 1954, N° 1.

1259. WADE (Allan). — *O'Neill and his plays.* Drama, Spring 1954.

GRANDE-BRETAGNE

1260. — *Nineteenth century plays.* Edit. by G. Rowell, Oxford Univ. Press, 1953, 585 p.

1261. — *The year's work in english studies.* Edit. By F. S. Boas and Beatrice White, Vol. XXXII. London, Cumberlege, Oxford Univ. Press, 1953, 311 p.

1262. BARTLEY (J. O.). — *Teague, Shenkin and Sawney*. Cork Univ. Press, 340 p. index, Bibliog.

L'Irlande dans le théâtre anglais.

1263. BENTLEY (Eric). — *Gentility in London*. In « In search of theater », p. 38-46.

Le théâtre à Londres en 1948.

1264. CLINTON-BADDELEY (V. C.). — *Elizabethan players in Sherbone*. **T.N.**, VII, N° 4.

1265. GRICE (F.), CLARKE (A.). — *Mrs Sarah Gardner*. Ibid.

1266. LEECH (Clifford). — *Stratford* 1953. Shakespeare Quartely, IV, N° 4.

1267. LOFTIS (John). — *Steele at Drury Lane*. Berkeley-Los Angeles, Univ. of California Press, 1952, 260 p.

1268. PONS (Emile). — *Une interprétation de l'humour*. **E.A.**, 1954, N° 1.

A propos de The development of english humor, de Louis Cazamian.

1269. SPEAIGHT (Robert). — *William Poel and the Elizabethan revival*. Melbourne-London-Toronto, W. Heinemann Ltd, 1954, in-8°, 304 p., ill. index.

1270. WARD (A. C.). — *Illustrated history of English Literatury*. Vol I, London, Longmans, 1936, 260 p., 63 H. t.

BEAUMONT

1271. WAITH (E. M.). — *The pattern of tragi-comedy in Beaumont and Fletcher*. London, O.U.P., 1953.

COWARD (Noël)

1272. BAX (Clifford). — *Noël Coward*. Drama, Summer 1953.

DRYDEN

1273. WINTERBOTTOM (J.). — *The development of the Hero in Dryden's tragedies*, The Journal of English and Germanic Philology, LII, N° 2.

ELIOT (T. S.)

1274. SANTOS (A. N.). — *O teatro de T. S. Eliot*. Vértice, N° 125.

FLETCHER

Voir N° 1271.

GREENE (Graham)

1275. HOGGART (R.). — *The force of caricature : aspects of the art of Graham Greene with particular reference to « The power and the glory »*. Essays in Criticism, III, N° 4.

HEYWOOD (Thomas)

1276. GRIVELET (Michel). — *Note sur Thomas Heywood et le théâtre sous Charles Ier*. **E.A.**, 1954, N° 1.

JONSON (Ben)

1277. HUSSEY (M.). — *Ananias the Deacon, a study of religion in Jonson's « The alchemist »*. English, décembre 1953.

MARLOWE

1278. FRICKER (R.). — *The dramatic structure of « Edward II »*. English Studies, 1953, N° 5.

MASSINGER

1279. WAITH (E. M.). — *Controversia in the english drama : Medwall and Massinger*. PMLA, LXVIII, N° 1.

MORGAN (Charles)

1280. — *Dialogue in Novels and plays.* **E.A.**, 1953, N° 2.

RATTIGAN (Terence)

1281. BAX (Clifford). — *Terence Rattigan.* Drama, Autumn 1953.

SHAKESPEARE

1282. ADAMS (R. M.). — *« Trompe l'œil » in Shakespeare and Keats.* The Sewanee Review, LXI, N° 2.

1283. ARTHOS (John). — *« Pericles, prince of Tyre » : a study in the dramatic use of romantic narrative.* Shakespeare Quartely, IV, N° 3.

1284. BANKE (Cecile de). — *Shakespearean stage production : then and now.* New-York, Mcgraw Hill, 1953.

1285. BARISH (J. A.). — *The double plot in Volpone.* Modern Philology, LI, N° 2.

1286. BARKER (G.). — *William Shakespeare and the horse with wings.* Partisan Review, XX, N° 4.

1287. BONNARD (Georges-A.). — *Note sur les sources de « Timon d'Athènes ».* **E.A.**, 1954, N° 1.

1288. CRAIG (H.). — *Review of Shakespeare scholarship in* 1952. Shakespeare Quartely, IV, N° 2.

1289. COX (R. G.). — *Shakespeare criticism.* Scrutiny, XIX, N° 3.

1290. DUPONT (V.). — *Etude des images dans le 1er acte de « Mesure pour mesure ».* Littératures (Fac. des Lettres de Toulouse), décembre 1952.

1291. EDGE (John). — *William Shakespeare.* The Central Literary Magazine, XXXVII, N° 8.

1292. ELMEN (Paul). — *Shakespeare's gentle hours.* Shakespeare Quartely, IV, N° 3.

1293. GREEN (A. J.). — *The cunning of the scene.* [Hamlet]. Ibid., N° 4.

1294. HINMAN (Ch.). — *Variant readings in the first folio of Shakespeare.* Ibid., N° 3.

1295. KNIGHT (G. W.). — *The Shakespearean "Tempest".* London, Methuen, 1953, 358 p.

1296. LAW (R. A.). — *Links between Shakespeare's history plays.* Studies in Philology, L, N° 2.

1297. MAAS (P.). — *Henry Einch and Shakespeare.* The Review of English Studies, IV, N° 14.

1298. NIEGEL (P. N.). — *« Measure for measure », the significance of the title.* Shakespeare Quartely, IV, N° 3.

1299. PARROTT (T. M.). — *God's or gods in « King Lear »,* V, III, 17. Ibid., N° 4.

1300. PEERY (W.). — *The Hamlet of Stephen Dedalus.* Ibid.

1301. PRICE (H. I.). — *Construction in Shakespeare.* The Univ. of Michigan Contribution in Modern Philology, N° 17.

1302. PRUDHOMMEAUX (A.). — *Un cheval nommé « Shakespeare ».* Preuves, N° 38.

A propos de Master Shakespeare *de Martin Maurice.*

1303. REESE (M.). — *Shakespeare his world and his work.* London, Arnold, 1953, 589 p.

1304. ROESEN (B.). — *« Love's labour's lost ».* Shakespeare Quartely, IV, N° 4.

1305. SABBADINI (A.). — *Umanità e favola nell' arte di Shakespeare.* Pisa, Nistri-Lischi, 1954, in-16, 179 p.

1306. SEHRT (E. Th.). — *Vergebung und Gnade bei Shakespeare.* Stuttgart, Koehler, 1952, 260 p.

1307. SIEGEL (P. N.). — *The damnation of Othello.* PMLA, LXVIII, N° 5.

1308. — *« A Midsummer night's dream » and the wedding guests.* Shakespeare Quartely, IV, N° 2.

1309. SMITH (W. D.). — *The elizabethan stage and Shakespeare entrance announcements.* Ibid. N° 4.

1310. — *Stage settings in Shakespeare's dialogues.* Modern Philology, L, N° 1.

1311. STIRLING (Brents). — *The unity of « Macbeth ».* Ibid.

1312. STOLLS (E. E.). — *Slander in drama.* Ibid.

1313. THALER (A.). — *The devil's crest in « Measure for measure ».* **St.Ph.**, L, N° 2.

1314. WILLIAMS (Ph.). — *Two problems in the text of Lear.* Ibid., N° 4.

1315. WILLIAMS (C.). — *The use of the second person in « Twelfth Night ».* English, IX, N° 52.

1316. WILSON (H. S.). — *Action and symbol in « Measure for measure » and « The tempest ».* Shakespeare Quartely, IV, N° 4.

HONGRIE

1317. BOUISSOUNOUSE (J.). — *Teri Horwarth, vedette du théâtre hongrois.* Défense de la Paix, N° 40.

INDES

1318. ABHYANKAR (G. D.). — *The Marathi Stage. A retrospect,* 1843-1954. Theatre Group Bulletin, janvier 1954.

IRLANDE

1319. BENTLEY (Eric). — *Heroic wantonness.* In « In search of theater », p. 307-321.

The Abbey Theatre. Synge. O'Casey. Yeats.

1320. — *Yeat's plays.* Ibid. p. 296-306.

1321. USSHER (Arland). — *Three great Irishmen : Shaw, Yeats, Joyce.* New-York, Devint Adiar, 1953, 160 p.

ISRAEL

1322. JACOBS (N. J.). — *The literary scene in Israel to-day.* Books Abroad, Winter 1954.

ITALIE

1323. — *Spettacolo dell' anno* (1953). Drammaturgia, I, 1954.

Chronologie des spectacles.

1324. AMICO (Silvio d'). — *I rinnovatori della scena italiana : l'avventura fantastica di Antonelli.* Ibid., 1954, N° 2.

1325. BACCHELLI (R.), LONGHI (R.). — *Teatro e immagini del settecento italiano.* Torino. Edit. Rad. Italiana, 1953, in-8°, 211 p. ill.

1326. BACCOLO (Luigi). — *A 200 anni dalla nascita : il teatro di Vincenzo Monti.* **S.**, N° 94, 1954.

1327. BAYER (W.). — *Le théâtre de « Lucignolo »* (Bari). L'Arlecchino, N° 1, 1952.

1328. BENTLEY (Eric). — *A first glimpse in Italy.* In « In search of theater », p. 65-76.

Saison 1949.

1329. CALZINI (R.). — *Eleonora Duse.* **Sc.**, 1954, N° 5.

Pour le 30e anniversaire de la mort de la Duse.

1330. — *Eleonora Duse, commemorata nel XXX annuale delle morte.* **Sc.**, 1954, N° 3.

1331. MONCALERO (G. L.). — *Il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena, umanista e diplomatico* (1440-1520. *Uomini e avvenimenti del Rinascimento alla luce di documenti inediti.* Firenze, 1953, 651 p.

1331. REBORA (R.). — *Ricordo di Renato Simoni.* **S.**, N°s 88-89, 1953.

1332. RENDINE (Aldo). — *Pierre Scharoff et la libre Académie de théâtre de Rome.* L'Arlecchino, N° 2, 1952.

1333. SANESI (I.). — *La commedia. Storia dei genneri letterari italiani.* Milano, Vallardi, 1954, 2 vol., 2e édit. rev., in-8°, XXXV-877 et 791 p.

1334. TERRON (Carlo). — *Lirismo critico di Ruggeri.* **S.**, N°s 88-89, 1953.

ALFIERI

1335. — *Commedie.* A cura di Fiorenzo FORTI. Asti, Casa d'Alfieri, 1953, vol. I, XVII-432 p., Vol. II, XXIII-475 p.

1336. — *Tragedie.* Ibid. LXVII-432 p. et 359 p.

1337. — *Oreste.* Con saggio introduttivo e commento di Nino CAPELLANI. Roma, Ediz. O. Barges, 1953, XXXIV-96 p.

1338. CIANFLONE (G.). — *« La vita » di V. Alfieri e altri saggi.* Napoli Conte, 1953, in-8°, 128 p.

1339. JANNACO (C.). — *Studi sulle tragedie dello Alfieri.* Messina, d'Anna, 1953, in-8°, 150 p.

1340. LEO (Ulrich). — *Der Dichter Alfieri.* Letterature Moderne, IV, N° 6.

1341. LOSAVIO (Fernando). — *« L'Ottavia » dell'Alfieri.* Atti e memorie dell' Accademia di scienze, lettere e arti di Modena, serie V, vol. XI, 1953.

1342. RAIMONDI (E.). — *La giovinezza letteraria dell'Alfieri. Dalla prosa francese ai primi esercizi italiani.* Memorie dell'Academia delle scienze di Bologna, classe di scienze morali IV, serie V, 1953.

BETTI (Ugo)

1343. — *La padrona.* Pièce en trois actes, précédée d'une préface. **S.**, N° 88-89.

1344. CESCO (Bruno de). — *Gioia creativa di U. Betti.* Ridotto, III, N° 9.

1345. CIMINO (Guido). — *Un 'opera tra le più significative di Betti : Corruzione a Palazzo di Giustizia.* Ibid.

1346. FIOCCO (Achille). — *Celebrazione di Ugo Betti.* **Sc.**, 1954, N° 5.

1347. GIUSSO (Lorenzo). — *Betti intimo.* **S.**, N°s 88-89.

1348. MARQUERIE (A.). — *Ugo Betti y el simbolismo.* Teatro (Madrid), N° 2, 1952.

FILIPPO (Eduardo de)

1349. BENTLEY (Eric). — *Son of Pulcinella.* In « In search of theater », p. 265-278.

GOLDONI

1350. — *La bottega del caffè.* A cura di G. VITALI, Firenze, La Nuova Italia, 1953, in-16, 93 p.

1351. — *I rusteghi. Le baruffe chiozzotte.* Firenze, Salami, 1953, in-16, 116 p.

PIRANDELLO

1352. BENTLEY (Eric). — *Pirandello's joy and torment.* In « In search of theater », p. 279-295.

1353. ORSINI (Virgilio). — *Introduction to Pirandello.* East and West, IV, N° 2.

RUZZANTE

1354. APOLLONIO (Mario). — *Lettura della « Pastorale » del Ruzzante.* Drammaturgia, I, 1954.
A propos de l'édition de 1951, par E. Lovarini.

1355. GRAHBER (Carlo). — *Ruzzante.* Milano-Messina ,Casa ed. G. Principato, 1953, 273 p.

1356. VIRDIA (F.). — *La crudelità del Ruzzante.* **Sc.**, 1954, N° 2.

1357. ZOZZI (Ludovico). — *Lettura del Ruzzante.* Lo Smeraldo, VII, 1953.

JAPON

1358. BARRY (David). — *Japanese actor prints.* Eastern World, VII, N° 7.

1359. RENONDEAU (Gaston). — *Théâtre japonais.* France-Asie, N°s 85-86.

1360. SIEFFERT (R.). — *Théâtre japonais.* Orient-Occident, 1953, N° 7.

1361. SCOTT (A. C.). — *Genyadana, a japan Kabuki play.* Tokyo, Hokuseidô, 1953, 52 p.

1362. — *Contemporary japanese folk drama. Famous plays of Kabuki.* Orient, IV, N°s 1 et 2.

PAYS SCANDINAVES

1363. HILLESTRÖM (G.). — *Le théâtre en Suède.* L'Arlecchino, N°s 1et 2, 1952.

IBSEN

1364. AARNES (B.). — *Ibsen og moderne dramatikk.* Vinduet, VII, N° 3.

1365. ALESSANDRO (E. d'). — *Ibsen a Roma concepi Brand.* **Sc.**, 1954, N° 2.

1366. BLAN (H.). — *Hedda Gabler, the irony of decadence.* **E.T.J.**, V, N° 2.

1367. BENTLEY (Eric). — *Ibsen, pro and con.* In « In search of theater », p. 344-356.

1368. E. P. — *Brand di Ibsen.* Palcoscenico, N° 43, 1954.

1369. KAUFMANN (F. W.). — *Ibsen's search for the authentic self.* Monatshefte, XLV, N° 4.

STRINDBERG

1370. BENTLEY (Eric). — *Strindberg the one and the many.* In « In search of theater, p. 126-134.

PORTUGAL

1371. ASENSIO (E.). — *Las fuentes de la « Barcas » de Gil Vicente.* **B.H.T.P.**, IV, N° 2.

1372. FRECHES (C. H.). — *La tragédie religieuse néo-latine. Le P. Luiz da Cruz.* Ibid.

1373. LOPES (Oscar). — *Crise no teatro portugues de seiscentos : do « Fidalgo Aprendiz » as operas do « Judeu ».* Vértice, N° 125.

1374. RÉVAH (I. S.). — *Edition critique de l'Auto de Inês Pereira,* III. **B.H.T.P.**, IV, N° 2.

1375. R. G. — *O circulo de cultura teatral.* Vértice, N° 119.

1376. SAVIOTTI (G.). — *Teoria de teatro em Portugal : tendências contemporâneas.* **B.H.T.P.**, IV, N° 2.

U. R. R. S.

1377. — *Sowjetische dramatik,* 1946-1952, *eine Bilanz.* Berlin, Verlag Kultur und Forstchritt, 1953.

1378. AFANASSIEV (R.). — *La vie théâtrale à Moscou.* Documentation France-U. R. S. S., 1954.

1379. MARKOW (P.). — *Der Kampf des sowjetischen Theaters fur eine realistiche Kunst.* Berlin, Verlag Kultur und Fortschritt, 1951.

1380. SOBRS (V.). — *La lutte pour le répertoire contemporain.* Le Théâtre, N° 5, 1954 (en russe).

GOGOL

1381. HORNO LIRIA (L.). — *El teatro de Gogol.* Teatro (Madrid), N° 4, 1953.

1382. NABOKOV (Vladimir). — *Nikolai Gogol.* Trad. de Marcelle Sibon. Paris, La Table Ronde, 1953, 185 × 120, 221 p.

1383. SUBRAMANYAN. — *Russia's Gogol.* The pacific spectator, VII, N° 3.

TCHEKHOV

1384. — *Carnet de notes* (inédit). Traduction Eristov Gengis-Khan. Nombre d'Or, N° 5.

1385. — *Extraits de sa correspondance concernant la Cerisaie.* Cahiers de la Cie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 6.

1386. — *Anton Tchékhov.* Europe N° 104-105, août-septembre 1954.

Au sommaire : Vercors, L'influence de Tchékhov. *Leonide Leonov,* Discours sur Tchékhov. *A. Grazianov,* Ici Tchékhov a vécu. *S. Roudenko,* Au Pays natal de Tchékhov. *J. Gorkine,* L'amitié de Tchékhov et de Tchaïkovski. *Michel Cadot,* Tchékhov, un faux pessimiste. *Lydia Avilova,* Tchékhov dans ma vie. Véra Volmane, *Tchékhov et le Théâtre d'Art.* Marie-Anne Comnène, *De Tchékhov à Pirandello.* Aniouta Pitoëff, *Tchékhov et les Pitoëff.* Pierre Abraham, *Etang mitoirant.* X..., *Quelques dates.*

1387. — *Anton Tchékhov et la Cerisaie.* Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-J.-L. Barrault, N° 6.

Au sommaire : voir n° 1384, 1385 *et A. Alter,* Calendrier 1904. *R. Dumay,* Compagnon de la solitude. *Nepveu-Degas,* Message de Tchékhov, *P. Souvtchinsky,* L'horizon de Tchékhov.

XI

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

1388. BENTLEY (Eric). — *Better than Europe.* In « In search of theater », p. 77-86.

Le problème des adaptations aux U.S.A.

1389. RUGGIERO (O.). — *Les comédiens français à l'étranger sous Louis XIV.* Napoli, Armanni, in-8°, 14 p.

ALLEMAGNE-ESPAGNE

1390. PAGEARD (R.). — *Gœthe et la vie littéraire espagnole,* 1812-1950. **R.L.O.**, XXVII, N° 1.

ALLEMAGNE-FRANCE

1391. BIANQUIS (G.). — *Hofmannsthal et la France.* **R.L.C.**, xxvii, N° 1.

1392. KLEIST (Heinrich von). — *Le Prince de Hombourg.* Bibliothèque Mondiale, N° 26.

ALLEMAGNE-GRANDE-BRETAGNE

1393. POLAK (L.). — *Longfellow's « Golden legend » and Gœthe's « Faust ».* English Studies, 1953, N° 5.

ALLEMAGNE-ITALIE

1394. SCHILLER (F.). — *Don Carlos.* Trad. di L. Scalero. Milano, Rizzoli, 1953, in-16, 173 p.

ALLEMAGNE-U.R.S.S.

1395. KOSTKA (Ed.). — *Schiller's influence on the early drama of Lermontov.* Philological Quartely, XXXII, N° 4.

AMÉRIQUE-FRANCE

1396. MADAULE (Jacques). — *América en la obra de Paul Claudel.* Criterio, XXVI, N° 1193.

ESPAGNE-FRANCE

1397. CALDÉRON. — *La dévotion à la croix.* Adaptation française de Albert Camus. Paris, Gallimard, 1953, in-16, 175 p.

ESPAGNE-GRANDE-BRETAGNE

1398. CORDASCO (F.). — *Spanish influence on restoration drama George Digby's « Elvira »* (1663?). **R.L.O.**, xxvii, N° 1.

ESPAGNE-MEXIQUE

1399. MARIA Y CAMPOS (A. de). — *Las comedias en el corpus mexicano colonial.* Teatro (Madrid), N° 7.

FRANCE-ALLEMAGNE

1400. PLARD (Henri). — *A propos de « Leunce und Lena » : Musset et Büchner.* **E.G.**, 1954, N° 1.

FRANCE-GRANDE-BRETAGNE

1401. HORN-MONVAL (Madeleine). — *French troupes in England during the Restoration.* **T.N.**, VII, N° 4.

FRANCE-ITALIE

1402. JOUVET (Louis). — *Ascolta, amico.* Préf. di G. Angielotti, Roma, 1954, in-8°, 56 p.

FRANCE-POLOGNE

1403. CORNEILLE (Piotr). — *« Cyd ». Trzy Przeklady : A. Mortszyn, L. Osiński, St. Wyspianski.* Introduction et notes de Mieczyslaw BRAHMER. Warszawa 1954, Państwowy Instytut Wydawniczy, in-12, 304 p.

FRANCE-U.S.A.

1404. ROULEAU (Raymond). — *Un metteur en scène français aux Etats-Unis.* France-Amérique, Nouvelle série, IV, N° 13.

GRANDE-BRETAGNE-ESPAGNE

1405. VAREY (J. E.). — *Notes on english theatrical performers in Spain. Part I,* 1767-1817. **T.N.**, Vol. 8, N° 2.

GRANDE-BRETAGNE-ITALIE

1406. SHAKESPEARE. — *Giulio Cesare.* Trad. di A. OBERTELLO, Milano, Mondadori, 1953, in-16.

1407. — *Amleto.* A cura di R. PICCOLI. Firenze, Sansoni, 1952, in-16, XXXII-315 p.

1408. SHAW (G. B.). — *Androcleo e il leone.* Trad. di P. OJETTI. Milano, Mondadori, 1952, in-16, 190 p.

ITALIE-FRANCE

1409. BETTI (Ugo). — *Irène innocente* et *Pas d'Amour.* Trad. de Maurice CLAVEL. Paris, Le Seuil, 1954.

ITALIE-GRANDE-BRETAGNE

1410. KAUFMANN (Helen). — *The influence of italian drama on pre-restoration english comedy.* Italia (Chicago), XXXI, fasc. I, 1954.

ITALIE-U.R.S.S.

1411. BRAGAGLIA (A. G.). — *Le imitazione straniere di Pulcinella inimitabile. I, Petruska.* **Sc.**, 1954, N° 1.

PAYS SCANDINAVES-ESPAGNE

1412. IBSEN. — *Teatro completo.* Madrid, Aguilar, S.A. de Ediciones, 1820 p., 31 ill.

PAYS SCANDINAVES-FRANCE

1413. NYROP-CHRISTENSEN (Henrik). — *Om Holberg og Paris.* Fihl-Jensens Bogtrykkeri, 1954, 48 p.

U.R.S.S.-FRANCE

1414. BARRAULT (J.-L.). — *Pourquoi la Cerisaie?* Cahiers de la Compagnie M. RENAUD-J.-L. BARRAULT, N° 6.

1415. NEVEUX (Georges). — *Notes de travail.* Ibid.
A propos de son adaptation de « La Cerisaie ».

1416. TCHÉKHOV (A.). — *Œuvres de* 1883 *(III), Œuvres de* 1884 *(IV), Œuvres de* 1885 (V). Traduction et présentation par Elsa Triolet. Paris, Edit. Français Réunis, 1954.

XIII
LE THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre d'amateurs.

1417. DUTHIE (M. E.). — *A directory of non professional community theatres in the U.S.A.* **E.T.J.** V, N° 2.

1418. NELSON-SMITH (A.). — *The business-side of the amateur theatre.* London, MacDonald and Evans, 1953.

1419. SCHŒLL (E. R.). — *The drama in the community theatre,* 1940-1950. **E.T.J.,** V, N° 2.

1420. VOLBACH (W. R.). — *Problems of opera production.* Texas Christian University Press, 1953, XII-196 p., ill.

b) Théâtre scolaire, universitaire.

1421. — *L'exposition itinérante du théâtre éducatif.* L'Amateur, N° 36.

1422. MUELLER (Kate Hevner). — *Psychological principles in art education.* **E.T.J.,** V, N° 4.

1423. HATLEN (Th.). — *College and university productions* 1951-1952. Ibid., N° 2

1424. LONSBERG (A.). — *Autour du théâtre éducatif.* L'Amateur, N° 37.

1425. SCHNITZLER (H.). — *Questionnaire de l'Association de Théâtre Educatif américain.* L'Arlecchino, N° 1 et suiv.

1426. WICKHAM (G.), ROWELL (G.). — *Permission to view american educational theatre through english eyes.* **E.T.J.,** V, N° 4.

c) Théâtre pour la jeunesse et pour l'enfance.

1427. BAUCHARD (Ph.). — *The child audience.* Paris, Unesco, 1952, in-8°, 198 p.

1428. CHAX-ASISOFF. — *Le théâtre central d'enfants.* Les Gosses Unis, mars 1953 (en russe).

1429. CIACCO (Mary Eleanor). — *Ninth annual children's theatre meeting.* **E.T.J.,** V, N° 4.

1430. KATAIEV (Valentin). — *Principes de dramaturgie à l'usage des enfants* (en russe). Le Monde Nouveau, N° 6, 1952.

1431. MESWAIN (E. T.). — *The art experience in the development of the child's personality.* **E.T.J.,** V, N° 2.

XIV
PANTOMIME, CIRQUE ET MUSIC-HALL MARIONNETTES, OMBRES, etc.

1432. — *La pantomime.* **O.B.M.,** N° 3.

1433. BENTLEY (Eric). — *The purism of Etienne Decroux.* In « In search of the theater », p. 174-184.

1434. BRAGAGLIA (A. G.). — *Salvatore Vigano, genio del mimodrammo.* **So.I.,** 1954, N° 3.

1435. TERRON. (Carlo). — *Marcel Marceau, la rinascita della pantomima.* **Sc.,** 1954, N° 5.

1436. — *Le dernier des Fratellini nous parle.* Samedi-Soir, 15 oct. 1953.

1437. — *Le cirque en Espagne. Nouvelles d'Allemagne, d'Ecosse, de Grande-Bretagne, d'Italie.* Le Cirque dans l'Univers, 4e Trimestre, 1953 et 1er Trimestre 1954.

1438. — *Henry Rancy.* Ibid.

1439. ADRIAN. — *Pipo et Dario clowns exemplaires.* L'Inter-Forain, 1er octobre 1954.

1440. COURT (Alfred). — *Les cirques stables en France*; 1900-1950. Le Cirque dans l'Univers, 4e trimestre 1953, 1er trimestre 1954.

1441. DELÉTANG-TARDIF (Y.). — *Adieu à Rhum.* Ibid.

1442. MARCHINI (Marco). — *I vecchi del circo equestre.* **Sc.I.**, 1954, N° 5.

1443. SHEARS (E. M.). — *Cirques stables d'Angleterre.* Cirque dans l'Univers, 4e trimestre 1953, 1er trimestre 1954.

1444. VESQUE (J. V.). — *Le cirque Olympique du boulevard du Temple.* Ibid.

1445. WINTER (M. H.). — *Le cirque Williams à Vienne.* Ibid.

1446. ARIMOND (H.). — « *Beseelte Hände* » *Dramaturgie des künstlerichen Handpuppenspiels.* Puppenspiel-Rundschau, 1954, N° 1.

1447. BENTLEY (Eric). — *South of Eboli.* In « In search of theater », p. 87 et suiv.

Marionnettes et théâtres populaires en Sicile.

1448. BERNARD (J. J.). — *La querelle reste ouverte entre le fil et la gaine.* **T.G.**, 19 février 1954.

1449. BLAJAN (M. S.). — *Therapeutisches Puppenspiel.* Puppenspiel-Rundschau, N° 2, septembre 1954.

1450. BRYAN (H. S.). — *Het nut van het Poppenspel voor de Kinderpsychiatrie.* Het Poppenspel, 1953, N° 1.

1451. CATACORA (J. P.). — *El teatro Puneño.* Escena (Lima), N° 2.

1452. CHANCEREL (Léon). — *De boodschap van Gaston Baty.* Het Poppenspel, 1953, N° 8.

1453. HAUG (K.). — *Kasperl als Verständigings politiker.* Puppenspiel-Rundschau, 1954, N° 9.

1454. KELLER (Th.). — *Wie meine Kasperlspiel entschen.* Puppenspiel-Rundschau. Ibid.

1455. MORICE (Gérald). — *Die erste Europatour der englischen Puppenspieler.* Ibid.

1456. OBRASZOW (S.). — *Das Puppenspiel in China.* Ibid. N° 9.

1457. — *Welte Eigenschappen moet een Poppenspeler bezitten.* Het Poppenspel' 1953, N° 1.

1458. SÉRAPHIN. — *La perruque de Cassandre.* Paris, le Scarabée, Coll. Textes anciens, marionnettes d'aujourd'hui, N° 1.

1459. SPEAIGHT (G.). — *Punch's opera at Bartholomew fair.* **T.N.**, VII, N° 4.

1460. WINZER (Richard). — *Deutsches Puppenspiels im Ausland.* Puppenspiel-Rundschau, 1953, N° 12.

XV

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique.

1461. — *Festival autunnale dell'opera lirica.* Bergamo. Ist. Ital. Arti Grafiche, 1953, in-16, 173 p.

1462. ADORNO (T. W.). — *Versuch über Wagner.* Frankfurt, 1952, 204 p.

1463. BOLL (André). — *Pour un renouveau du théâtre lyrique.* Paris, Séfi, Edit. 1954, plaquette. **C.R.**

1464. CRUSSARD (Claude). — *Un musicien français oublié; Marc Antoine Charpentier* (1634-1704), Paris, Floury.

1465. DACE (Wallace). — *The dramatic structure of Schönberg's « Erwartung ».* **E.T.J.**, V, N° 4.

1466. JOLLIVET (André). — *Lulli et les Amants magnifiques.* Combat, 25 octobre 1954.

1467. LE FLEMING (Ch.). — *Music in the theatre.* Drama, Summer 1953.

1468. MILNER (R. H.). — *The study of elizabethan music.* **E.A.** 1953, N° 3.

1469. POUCHKIN. — *Boris Godounov.* Introduction d'après Gérald ABRAHAM. Paris, Mercure de France, 1953.

Texte russe du livret avec la traduction en français par Michel Delines et Louis Laloy, en anglais par Edward Agate.

1470. QUINTO (José). — *Teatro Lírico y teatro de ensayo.* Correo Leterario, IV, 78.

1471. ROY (Jean). — *La vie de Berlioz racontée par Berlioz.* Paris, Julliard, 14 × 19, 276 p.

1472. WITOLD (Jean). — *Mozart méconnu.* Paris, Le Bon Plaisir, 1954, 14 × 19, 212 p.

1473. WORSTHORNE (Simon). — *Metastasio and the history of opera.* Cambridge Journal, VI, N° 9.

b) Danse et ballet.

1474. — *La danse hindoue.* **O.B.M.**, N° 2.

1475. BAIGNERES (Claude). — *Ballets d'hier et d'aujourd'hui.* Paris, Plon, 1954.

1476. CUISINIER (Jeanne). — *La danse sacrée en Indochine et en Indonésie.* Paris, Presses Universitaires de France, in-12, 150 p.

1477. ELWIN (Verrier). — *Indian tribal dances.* Theatre Group Bulletin, janvier 1954.

1478. GUEST (Ivor). — *The romantic ballet in England.* London, Phœnix House Ldt, 1954, in-8°, 176 p., ill., index.

1479. LIFAR (Serge). — *Années de moisson* (extraits). Nombre d'Or, N° 5.

1480. REYNA (F.). — *La vita esemplare di Carlo Blasis. Colonna della danza accademica.* **Sc.I.**, juillet 1954.

d) Cinéma.

1481. AGEL (H.). — *Le tragique au cinéma.* Lyon, Bureau International du Film, 1953, N° 23.

1482. DENTICE (F.). — *Un grande attore* [R. RUGGERI] *sfortunato nel cinema.* **Sc.**, 1953, N° 15.

1483. SADOUL (Georges). — *Le cinéma pendant la guerre.* Paris, Dencël, 326 p.

T.V., de Histoire générale du cinéma.

1484. SONNET (Marc). — *Le merveilleux au cinéma.* Lyon, Bureau International du Film, 1953.

e) Radio, télévision.

1485. — *La télévision, un espoir ou un danger?* Enquête de Ch. BAYET, Combat 15 octobre et suiv.

1486. CASELLA (A.). — *Un tempista perfetto ante davanti al microfono* [Ruggero RUGGERI]. **Sc.**, 1953, N° 15.

1487. WHITE (M. R.). — *Beginning television production.* Minneapolis, Burgess Publishing Company, 1953, IV-107 p.

XVI
LA LANGUE DRAMATIQUE

1488. CRITICUS [Marcel BERGER]. — *Le style au microscope.* Paris, Calmann-Lévy, 1954.

T. III, Les dramaturges.

1489. BRAGAGLIA (A. G.). — *Le langage du théâtre et la « dialectalité. »* L'Arlecchino, Nos 7-8.

XVII
THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

1490. BANNERJEE (A. K.). — *Dramatic criticism and the role of the critic.* Theatre Group Bulletin, 1954.

1491. CARRITT (E. F.). — *Croce and his aesthetic.* Mind, Vol. LXII, 248.

1492. CECCHI (Emilio). — *Ricordo di Croce.* Corriera della Sera, 20 nov. 1953.

1493. CITANNA (G.). — *Gli studi sulla letteratura italiani di Benedetto Croce.* Pagine Istriane, IV, N° 13.

1494. CHARENSOL (G.). — *Mon ami Pierre Descaves.* Biblio, janvier 1954.

1495. FERNANDEZ ALMAGRO (M.). — *Criticos y autores.* Teatro (Madrid), N° 3, 1953.

1496. RODRIGUEZ DE LEON (A.). — *Sobre la misión de la critica dramática.* Ibid., N° 5.

1497. ROSIER (A.). — *Georges Jamati.* Nombre d'Or, N° 5.

1498. SION (Georges). — *Réflexions sur la critique.* L'Amateur, N° 37, 1954.

1499. SPRIGGE (Cecil). — *Benedetto Croce, man and thinker.* Cambridge, Bowes and Bowes, 1953.

1500. SIMONE (Franco). — *Benedetto Croce e la letteratura comparata in Italia* Convivium, 1954, I.

XVIII
ÉTUDE SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres.

1501. KESSEL (Joseph). — *Défense du mélo.* **L.F.**, 24 oct. 1953.

1502. KUSTCHER (A.). — *Das « epische » Drama.* Welt und Wort, av. 1953.

b) Personnanes.

1503. BRAGAGLIA (A. G.). — *Pulcinella.* Roma, Gherardo Casini, 1953, in-8°, 598 p., C.R. p.

1504. PALMIERI (E. F.). — *Storia di Pulcinella.* **S.**, N° 96, 1954.

1505. LOPEZ IBOR. — *Edipo, su complejo y su tragedia.* Teatro (Madrid), N° 2.

1506. KAYSER (R.). — *Iphigenia's character in G. Hauptmann's « Tetralogy of the Atrides ».* **G.R.**, XXVIII, N° 3.

1507. PEMAN (J. M.). — *Edipo, version nueva y libre de un mito antiguo.* Teatro (Madrid), N° 6.

5508. SAUVAGE (Micheline). — *L'Elvire de Dom Juan.* Lettres Nouvelles 1954, N° 11.

1109. YOURCENAR (M.). — *Electre ou la chute des masques.* Paris, Plon, 1954, in-12, 138 p.

Le texte de la pièce est précédé d'une longue introduction sur le personnage d'Electre.

c) Thèmes.

1510. JANTZ (H.). — *The place of « the eternal womanly » in Gœthe's Faust drama.* P.M.L.A., LXVIII, 4, I.

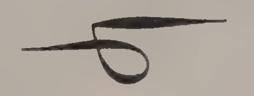
XIX

VARIA

1511. CHURCH (Richard). — *The Prodigal.* London, Staples Press, 1953, 139 p.

Pièce sur la vie de Marlowe représentée à Canterbury à l'occasion du couronnement d'Elizabeth II.

1512. DAVE (Arlette). — *Dans la loge de Molière.* Pièce en 3 actes et un épilogue. L'Avant-Scène, N° 93.



ALBERTUS
POWRACAIACY
z WOYNY.



w KRAKOWIE.
Roku Páńſkiego. 1697.

Fig. 5. (do Nr. 5.)

CONTRIBUTION A UNE BIBLIOGRAPHIE D'OUVRAGES SUR LE THÉATRE POLONAIS, EN LANGUE FRANÇAISE, ANGLAISE, ALLEMANDE

L'histoire de l'ancien DRAME polonais est mentionnée dans le livre de W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas,* /Cracovie, Poznan/ et parmi les publications plus récentes par A. Nicoll, *The World Drama.* Parmi les manuels de caractère historique et littéraire il faut indiquer : A. Brückner, *Geschichte der polnischen Literatur,* Berlin 1922; J. Kleiner, *Die polnische Literatur,* Potsdam 1929. *Handbuch der Literaturgeschichte,* Literatur der slavischen Völker.

L'ouvrage de J. Lorentowicz, *La Pologne en France,* Paris 1935, comprend UNE LISTE BIBLIOGRAPHIQUE des écrits sur le drame polonais en langue française.

Sur le PLUS ANCIEN DRAME POLONAIS : S. Windakiewicz, *Le drame dévotieux en Pologne,* Cracovie, 1893. Le chef-d'œuvre de

J. Kochanowski fut traduit en langue allemande par S. Wukadinovic, Poznan 1929, et mis en scène dans cette traduction par le théâtre allemand à Bydgoszcz en 1930. Cette œuvre de J. Kochanowski fut étudiée par S. Windakiewicz, *Le Renvoi des Ambassadeurs grecs,* « Pologne Littéraire », 1930, No. 43-45; H. de Monfort, *Un Centenaire littéraire en Pologne,* « Comoedia », 1930, No. du 7.VI. D'autres anciens textes polonais sont discutés par W. Nehring, *Beiträge zur Geschichte der dramatischen Literatur in Polen,* « Archiv für slavische Philologie », vol. XVII, 1895; du même auteur, *Beiträge zur Geschichte des Theaters in Polen,* « Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte », vol. XII, 1898; A. Brückner, *Polnisch-russiche Intermedien des XVII-Jahrhunderts,* « Archiv für slavische Philologie », vol. XIII, 1891; A. Stender-Petersen, *Tragoediae Sacrae,* Tartu, 1931.

G. Sarrazin, *Les grands poètes romantiques de la Pologne,* Paris, 1920, traite du DRAME ROMANTIQUE. La liste des traductions de l'œuvre de A. Mickiewicz, *Dziady /Aïeux - Forefather's Eve - Todtenfeier/* en langues étrangères a été dressée par L. Stolarzewicz/, Wilno 1924. Des traductions plus récentes en langue française ont été réunies par Lorentowicz (traduction anglaise dans : *Poems* by A. Mickiewicz. Translated by various hands. New-York 1944. Les traductions françaises de *Slowacki* ont été indiquées par Lorentowicz. Cet écrit doit être complété par l'article : *L'œuvre de J. Slowacki en France,* « Bulletin de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres », 1951, No. 9, p. 3-9. *Balladyna* a été traduit en langue allemande par L. German, Cracovie, 1882. En 1895, la pièce a été représentée à Paris au « Théâtre des Poètes » en traduction française. *Kordian* a été traduit en allemand par A. Berson, Wien 1887, et *Lilla Weneda* - par R. Rischka, Jaroslaw 1882 et par H. Monat, Halle a.S. 1891; *Marie Stuart* - en anglais par A.P. et M.M. Coleman, Schenectady 1937 et en allemand - par L. German, Leipzig 1879. *Mazepa* - en anglais par C. Dolenga et F. Wells, Ann Arbor 1930, en allemand par A. Dracke, Berlin 1846; par A. Berson, Wien 1887. L'œuvre de Z. Krasinski, *La Comédie non-divine* a eu une traduction française par L. Stryjenski et A. Cingria (lieu et date inconnus) et a été représentée en traduction allemande par F. Csocor, *Mein Dienst an der ungöttlichem Komödie,* « Pologne Littéraire », 1936, No. 113-114, p. 1-3.

Les traductions françaises de FREDRO ont été étudiées dans l'article : *Les traductions françaises d'Alexandre Fredro,* « Bulletin de l'Académie des Sciences et des Lettres », 1951, No. 9, p. 30-33/ avec l'opinion de L. Jouvet sur les possibilités de mettre en scène *Zemsta /La Vengeance/* à Paris. La pièce *Damy i huzary /Ladies and Hussars/* a été traduite en anglais par F. and G.R. Noyes, London 1925, en allemand par L.W. Both, Berlin 1830-1835; elle a été jouée dans la traduction allemande de Zimmerman, Potsdam 1834. La traduction anglaise de *Sluby panienskie /Maiden's Vows/* est due à A.P. et M.M. Coleman, New-York 1940.

A S. WYSPIANSKI a été consacré en 1933 un numéro de la revue « Le Théâtre en Pologne » comprenant une liste de traductions des drames de cet auteur /dont deux publiées dans ce numéro/. Le drame le plus remarquable de Wyspianski, *Wesele /Les Noces/* a été représenté à Paris en 1923 au théâtre Autant-Lara « Art et Action ». Sur Wyspianski cf. : W. Borowy dans « Slavonic and East European Review », 1931, p. 28-41; L. Schiller, *The new Theatre in Poland - Wyspianski. With an* introductory biographical note by the editor /G. Craig/, « The Mask », 1909-1910, et Claude Backvis : *Le Dramaturge Stanislas Wyspianski,* Presses Universitaires de France, Paris 1952. Cet ouvrage comporte un supplément bibliographique et chrono-

logique. De nombreuses reproductions d'essais scéniques figurent dans l'album : *Dziela malarskie* S. Wyspianskiego /Peintures de S. Wyspianski/, Varsovie 1925 (Résumé).

Dans le domaine de LA COMEDIE CONTEMPORAINE, on note le grand succès obtenu en Allemagne par l'œuvre principale de G. Zapolska, *Moralnosc pani Dulskiej /Die Moral der Frau Dulski/* traduite par K. Harrer, Berlin 1952. Jusqu'à présent cette pièce a été jouée dans 15 théâtres allemands (T. Rittner habitait Vienne et écrivait ses drames en deux versions : polonaise et allemande. Il a publié et fait représenter en allemand : *W malym domku /Das kleine Heim/* en 1908, *Glupi Jakub /Der dumme Jacob - Jacques l'imbécile/* en 1910, *Wilki w nocy /Wölfe in der Nacht/* en 1914 - sous forme de livre, (représenté en 1916). Des critiques sur ces représentations ont été publiées par A. v. Weilen dans « Das Literarische Echo ». En français T. Wyzewa publie un texte sur Rittner dans « La Revue des Deux Mondes », 1910.

LE DRAME POLONAIS D'AUJOURD'HUI atteint son plus grand succès avec la pièce de L. Kruczkowski : *Niemcy /Les Allemands - Die Sonnenbrucks/*, jouée dans de nombreux théâtres en Allemagne et en France.

L'OPERA polonais le plus remarquable, *Halka* de Moniuszko, a été représenté entre autre : à New-York en 1903 et en 1952, à Berne /Suisse/ en 1933, à Hambourg en 1935, à Zürich en 1935, à Berlin en 1953.

Harnasie de Karol Szymanowski a été représenté à Paris en 1936.

Nombreuses informations sur LE THEATRE par la revue « Le Théâtre en Pologne » (dès 1931).

Des ESSAIS ont été écrits par : M. Rulikowski, *Le théâtre polonais de l'origine jusqu'à l'époque du Romantisme*, « Le Théâtre en Pologne, vol. I, 1931, No. 1; J. Lorentowicz, *Le théâtre en Pologne du romantisme à nos jours*, ibid; J. Harasowska, *Theatre in Poland*, Glasgow 1944; *Le Théâtre*, dans l'ouvrage *Pologne*, vol. III, Neuchâtel 1947 et copie imprimée; J. Lorentowicz, *L'art du comédien en Pologne*, « Le Théâtre en Pologne », 1935, No. 4; M. Rulikowski, *Die polnische Frau und das Theater*, « Slavische Rundschau », 1936, No. 2 et copie imprimée.

Sur L'ANCIEN THEATRE POLONAIS cf. les ouvrages suivants : H. de Monfort, *Le théâtre polonais avant Kochanowski*, « La Vie », 1930, No. du 15.VI; S. Windakiewicz, *Les premières troupes d'acteurs en Pologne*, Cracovie 1893; S. Windakiewicz, *Les premiers acteurs comiques en Pologne*, Cracovie 1893; W. Borowy, *What was known in old Poland of English Literature and Englisch Theatre*, « The Warsaw Weekly », 1937, No. du 6.XI; J. Bolte, *Das Danzige Theater im XVI und XVII Jahrhundert*, Hamburg 1895. L'opéra royal du XVII[e] et XVIII[e] siècles a été mentionné par W. Flemming, *Der Sieg der Kulisse*, « Das Deutsche Theater », 1923-24, il faut corriger l'information concernant le premier bâtiment public qui fut inauguré déjà en 1724 et ne fut que reconstruit en 1748; M. Hamitsch, *Der Moderne Theaterbau*, 1[re] partie, Berlin 1907, p. 162-164 /avec la même correction/.

Sur le THEATRE PUBLIC du XVIII[e] siècle cf. les ouvrages suivants : S. Lukasik, *Le Prince A. Czartoryski et la renaissance du Théâtre National en Pologne au XVIII[e] siècle*, Grenoble 1926; H. de Monfort, *Boguslawski - fondateur du Théâtre polonais*, « Comoedia », 1929, No. du 22.IX; K. Wierzbicka, *Zycie teatralne za Stanislawa Augusta*,

Warszawa 1949 /Résumé : *La vie théâtrale à Varsovie sous le règne de Stanislas Auguste/.*

Sur le ROLE POLITIQUE DU THEATRE dans la partie occidentale de la Pologne au XIX[e] siècle. cf. : Z. Grot, *Dzieje sceny polskiej w Poznaniu* 1782-1869 /L'histoire de la scène polonaise à Poznan de 1782 à 1869/, Poznan 1950 (Résumé).

LA PLUS GRANDE ARTISTE POLONAISE a publié ses mémoires en anglais : H. Modjeska, *Memories and Impressions,* New-York 1910 /ouvrage illustré/. Voir C. Skinner, *Family Circle,* Boston 1948. Sur B. Davison on trouve des informations dans chaque encyclopédie biographique allemande importante. Sur O. Zolkowski on a écrit dans la revue « The Artist », /New-York/ 1890, septembre.

LA MISE EN SCENE DANS LA PERIODE 1919-1939 est étudiée dans les ouvrages suivants : W. Zawistowski, *Die wichtigsten Strömungen der modernen polnischen Regiekunst,* « Slavische Kunst », 1930; W. Zawistowski, *La mise en scène au théâtre polonais moderne,* « Le Théâtre en Pologne », 1932, No. 2; Z. Tonecki, *Leon Schiller et la mise en scène moderne,* Varsovie 1937 /copie imprimée du résumé d'un plus grand ouvrage illustré/.

LA SCENOGRAPHIE CONTEMPORAINE est traitée par : M. Treter, *Le décor du Théâtre moderne en Pologne,* « Le Théâtre en Pologne », 1932, No. 2 et copie imprimée, Varsovie 1933, /12 tableaux/; *V. Drabik, Peintre-Décorateur* 1881-1933, Varsovie 1936 /96 tableaux/; M. Orlicz, *Polski teatr wspolczesny* /Le théâtre polonais moderne/, Varsovie 1932 /texte français, anglais, allemand, 538 illustrations/. En outre de nombreuses illustrations de qualité figurent dans des publications commémoratives intitulées *Teatr Polski.*

Sur l'OPERA cf.: A. Wieniawski, *L'Opéra en Pologne,* « Le Théâtre en Pologne », 1935, No. 4.

Sur LE BALLET : S. Glowacki, *La danse au théâtre en Pologne,* « Le Théâtre en Pologne », 1935, No. 4; A.L. Haskell, *Ballet - to Poland.* Decorated by Kay Ambrose, New-York 1940 /illustré/.

Ouvrages bibliographiques en langue polonaise : G. Korbut, *Literatura polska od poczatkow do wojny swiatowej* /La littérature polonaise jusqu'à la guerre mondiale, 2me éd., Varsovie 1931, vol. I-IV /Inclus informations bibliographiques concernant le drame/; L. Simon, *Dykcjonarz teatrow polskich czynnych od czasow najdawniejszych do roku* 1883 /Dictionnaire des théâtres polonais jusqu'à 1883/, Varsovie 1935 /Slownik - Dictionnaire - teatralny/.



TABLE DES MATIÈRES

1954

Supplément au n° 1, 1955
de la
Revue d'Histoire du Théâtre.

Livres et Revues :

ILLUSTRATIONS

